جماليات الإخراج بين المسرح والسينما

دكتور
هاني أبو الحسن سلام



جماليات الإخراج بين المسرح والسينما

فهرست الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

سلام هانى ابو الحسن

جماليات الإخراج بين المسرح والسينما

ط١ - الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧

٤٤٤ ص ١٧ × ٢٤ سم .

ترمك : ٩٧٧ - ٤٢٨ - ٤٠٧

الناشـــــــر : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العـــــــنوان : بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن دربالة - فيكتوريا - الإسكندرية

تلـــــيفاكس : ٠٠٢٠٣/٥٢٧٤٤٣٨ (٢خط)

الرقم البريدى : ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية

E_mail : dwdpress@yahoo.com

Website : www.dwdpress.com

رقـــم الإيـــداع : ٢٠٠٧ / ٢١٣٧٢

I.S.B.N 977 – 428 – 040 - 7

لوحة الغلاف إهداء من الفنان العالمى

د. فاروق حسنى

جماليات الإخراج بين المسرح والسينما

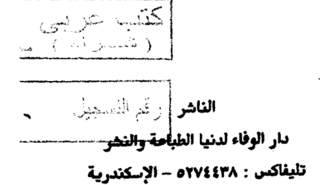


دكتور

هاني أبو الحسن سلاّم

الطبعة الأولى

٢٠٠٨ م



الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

تقديم

أ.د/ كمال عيد

جماليات الإخراج بين المسرح والسينما .. عنوان كتاب جديد في الفكر الفني في المنهج والصياغة ؛ أولاً في الفكر الفني.. لأن الكتاب يبحث في وجهات نظر فلسفية في كل من الفكر المسرحي والفكر السينمائي واضعاً فلسفة الجمال في مركزية الإخراج – مسرحياً كان أم سينمائياً. صحيح أن علماء سابقين في ستينيات القرن العشرين قد بهروا جيلنا بما قدموه من أبحاث ودراسات ومؤلفات قليلة ونادرة عن علم الجمال – أسسه وفلسفته– كان في مقدمتهم– في مصر– الأستاذ الدكتور أبو ريان والأستاذة الدكتورة أميرة مطر ، لكن كلاً منهما لم يتطرق إلى أغوار الجمال في الإخراج المسرحي أو السينمائي . ومن هنا تأتي الأهمية البالغة في فكر الشاب الجرئ الدكتور هاني أبو الحسن سلاّم وامتدادات محاولاته البكر لمناقشة هذا النوع وتحليله – نظرياً وتطبيقياً – على عدد من العروض المسرحية والأفلام السينمائية العالمية والعربية . في إبراز يسلط الضوء على ماهيات الفكر الفني . وتعدد مصادره ، وخصائصه ، وأنواعه ليصل إلى نتائج باهرة ومقنعة في الوقت نفسه.

أما في دائرة المنهج ، فالكتاب هو نص رسالة درجة الدكتوراه في الفلسفة تقدم بها صاحبها إلى قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ، ونال عليها درجة دكتوراه الفلسفة في المسرح بمرتبة الشرف الأولى . والسير في طريق المنهج يعرفه الباحثون الجادون ، ومشرفو الرسالة ومناقشوها ، والعارفون بحدود البحث العلمي ، وما أتفقه من جهد خارق ووقت مضن ، وجمع للوثائق ومراجعة دقيقة لصحة المصطلحات ، وحالة نفسية مشحونة بالقلق والتوتر طيلة سنوات عديدة . صحيح أنّ المنهج العلمي في الرسائل الجامعية هو أقصر الطرق للوصول إلى الحقائق العلمية ، وإلى النتائج الرصينة التي يصعب دحضها أو معارضتها ، أو حتى الاقتراب من مضامينها بحسن النية أو بسوئها. ومع ذلك فإن الوصول إلى هذه الغاية العظمى يرتبط عادة بجهد الباحث ، وحياديته العلمية ، وشرف عمله البحثي ، والثقة في كل ما بين يديه من مواد ، وبعد ذلك ما يهديه الله إليه من تفسيرات ورؤىً وأفكار جديدة ، تضيف إلى شرف البحث ، شرف الباحث وأمانته .

تعرّض الكتاب – في فترة البحث – لعديد من الصياغات التي انكبّ عليها الباحث كواحد من أصغر الباحثين لدرجة الدكتوراه في جمهورية مصر العربية ، إذ لم يصل عمره التاسعة والعشرين عاماً . صياغات من مراجع إنجليزية وفرنسية وألمانية ومجرية وروسية ، طبعاً إلى جانب أمهات المراجع العربية ، التي لم تتعرض لموضوعه إلاّ من بعيد . وكان لابد للباحث الهمام من التعرض إلى موجات السينما العالمية المعاصرة

وتياراتها في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا مستلهماً منها صياغاتها الفنية الأصيلة ليتسنى له عقد المقارنات الجمالية التي خرجت في التيارات السينمائية بعد ذلك. لقد قدمت صياغات هذه التيارات والموجات أعظم خدمة لرسالته العلمية ولكتابه هذا ، حين عثر الباحث — وبجهده الفردي الخاص — على نموذج عصري لا يزال حتى كتابة هذه السطور غير معروف في كثير من دول أوروبا . وأقصد به نموذج البولندي رومان إنجارَدن Roman Ingarden ، الذي ظهر كنظرية درامية جمالية استهدفت المقارنة بين جماليات كل من المسرح والسينما ، خارجة بأفكارها ومحدداتها بعيداً عن فلسفة الجماليات ، لتدخل قاطعة في أفكار جديدة لم تظهر سابقاً في الدراميات المسرحية وعروضها ولم تظهر في الأفلام السينمائية . وكانت النظرية تجريباً أصيلاً فيما سعت إليه ، ولا يخفى على أحد قِدَم باع التجريب الفني الذي أحدثته بولندا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

لعل أهم ما لفت نظري في الصياغة هو هذا الجديد الذي ظهرَ في تحليل وتفسير — وأحياناً نقد ما تعامل به الباحث من مواد وعروض مسرحية وأفلام سينمائية شملت عدة لغات عربية وأجنبية حية ، تعاملاً دقيقاً وأميناً ، أجاد صبّه بكل ما فيه من صدق ومعاناة وثقة ،مستعيناً بصبر من الله عز وجل . وبقدرة في الصياغة على الإقناع والإبهار.
في ختام هذا التقديم الذي شرفت به ، أجد من الأمانة العلمية أن أشكر زميلي الفنان الكبير جلال الشرقاوي مبتعداً عن ألقابه العلمية لمعاونته الباحث والبحث ومدّه بتسجل لمسرحية من إخراجه هي (قصة الحي الغربي) التي تناول الباحث جماليات إخراجها على مسرح الفن بالتحليل والنقد ەمقارنةً بجماليات إخراج الفيلم الأمريكي (قصة الحي الغربي) مما أضفى على هذا الكتاب أهمية كبيرة في مركزية البحث .

ولعلني أطمح إلى أن يكون الدكتور المؤلف هاني أبو الحسن سلاّم خير معين في حياته العلمية لطلابه ، بتعاون جاد وصعب ، كما في حالته تماماً ، ليثري بعلمه شباباً متوثباً بالمعرفة يثرون — من بعد— حقل الفنون المسرحية والسينمائية بالجديد من البحوث ، والنتائج ، تحقيقاً لمصطلح الفرنسي فولتير : (البحث العلمي نصف العبودية) ..

الله ولي التوفيق .

مقدمة البحث

من الأعمال المسرحية العالمية ما كان من قوة الإبداع حتى أغرى عدداً من كبار مخرجي السينما العالمية لكي يعيدوا إنتاجها من خلال عروض سينمائية تعطيها أبعاداً إبداعية جديدة لم تكن لفن المسرح قدرة على تجسيدها في صور تحمل من الإبهار ومن عمق المعاني ما يمتع ويقنع ويثري الشكل الفني ويؤثر في المتلقي بما يكشف عن مناظر وأماكن لم يكن في مقدور خشبة المسرح مهما كان لها من إمكانات وتجهيزات فنية أن تحيط بها . كما تمنح العمل المسرحي الأصلي تفسيراتٍ وأبعاداً أعمق عن طريق وسيط جديد هو (الكاميرا).

ولأن لكل عمل إيجابياته وسلبياته ، فلاشك أن العرض المسرحي عندما يحول إلى فيلم سينمائي، فإنه يخسر مزيةً لا يمكن أن تكون لغير المسرح، وهي خاصية الحضور والحميمية بين العرض المسرحي وجمهوره.

وإذا دل ذلك التوجه العالمي المطّرد نحو تحويل بعض عيون الإبداع المسرحي للكتاب العالميين من أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير وراسين وسترندبرج وشو وغيرهم فإنما يدل على ما لهذه النصوص المسرحية من قدرة على النفاذ إلى المشاعر الإنسانية على مر العصور وفي مختلف المجتمعات، إلى جانب القدرة على التأثير الممتع والمقنع بما يسهم في تغيير الكثير من القيم السلبية في المجتمع الذي يستقبل أيّاً من عروض تلك النصوص الباهرة؛ كما يدل كذلك على أن الكثير من القيم السلبية المتأصلة في المجتمعات القديمة ما زالت فاعلة في المجتمعات الحديثة والمعاصرة، وأن الخلاص منها أمر قد كان موضع عناية المسرح القديم ومسرح عصر النهضة وعدد من نصوص كبار كتاب العصر الحديث. وهو أمر لم يبحث على المستوى الأكاديمي على ما له من أهمية بما يكشف عمّا أفادت به العروض السينمائية المسرح العالمي وما فقدته تلك المسرحيات من خصائص ومؤثرات لا تتحقق بغير العرض المسرحي.

مشكلة البحث

مع أن اهتمام مخرجي السينما العالمية قد زاد في اقتباس النصوص المسرحية العالمية الشديدة التأثير والعالية التقنية في الكتابة الإبداعية بما يسهم في تغيير مصائر الإنسانية – غالباً – إلاّ أنه يبدو من الندرة أن نجد فيلماً سينمائياً يحوّل إلى عرض مسرحي . وقد وجدنا بعض التجارب المصرية التي أعادت إخراج بعض الأفلام العالمية في عروض مسرحية بفكر إخراجي حديث ومعاصر . ومثال ذلك إخراج (مس جوليا) سينمائياً . و(سيدتي الجميلة) لفرقة الفنانين المتحدين عن فيلم (My Fair Lady) وهو المأخوذ عن مسرحية (بيجماليون) لجورج برنارد شو ، ومسرحية (قصة الحي الغربي) عن الفيلم الأمريكي (West Side Story) إخراج روبرت وايز ، مأخوذا عن مسرحية أمريكية بنفس الاسم ؛ تأليف آرثر لورينتس وترجمة سمير سرحان وإعداد سمير خفاجي وبهجت قمر ، ومسرحية (ريا وسكينة) لفرقة الريحاني وفيلم (ريا وسكينة) لصلاح أبو سيف ، ومسرحية (ريا وسكينة) لفرقة الفنانين المتحدين . ومسرحية (نرجس) لجان آنوي عن فيلم (المتوحشة) . ومسرحية (موسيقى في الحي الشرقي) لفرقة (ثلاثي أضواء المسرح) عن فيلم أمريكي (صوت الموسيقى) لروبرت وايز . ومسرحية (لعبة الست) لمحمد صبحي عن فيلم (لعبة الست) لنجيب الريحاني الذي أعاد إنتاج مسرحية (حكاية كل يوم) للريحاني وبديع خيري وغيرها .

ولما كان لمجموعة الأفلام التي أبدعها الفنان التشكيلي والمخرج السينمائي شادي عبد السلام أثرها في السينما المصرية وصداها العالمي على مستوى الإبداع الفني وعظمة المضمون، لذلك اتجه المخرج وليد عوني – مدير فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية – إلى إعادة إنتاج الأفلام الثلاثة التي أبدعها في السينما المخرج العالمي المصري شادي عبد السلام وهي : (المومياء) و(كرسي توت عنخ آمون)و(الفلاح الفصيح). وكلها تدور حول الآثار والتراث الفرعوني وموقف الإنسان المصري المعاصر منها ، إذ تمكن وليد عوني من ترجمة أفلام شادي عبد السلام السنيمائية إلى عروض مسرحية تحت عنوان (صحراء شادي عبد السلام) من خلال قراءة مسرحية تشكيلية وجمالية جديدة تعطيها دلالات جديدة بأساليب حداثية وما بعد الحداثية .

تتبدى إشكالية هذا البحث في الجديد الذي أضافه مخرجو المسرح للإبداع السينمائي ، هل وقفوا عند ترجمة الأفلام إلى عروض مسرحية ، أم تخطوا ذلك فاعتنوا

بتجسيد رؤيـة تفسيرية كـشفت جـوانب إبداعـية وفكـرية لم تتضح أو تأخذ حقها من الإضاءة في ذلك الإبداع السينمائي بدرامياته وجمالياته .

مجال البحث : جماليات الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي

(حـيث تـتغير جمالـيات الإخراج السينمائي عنها في الإخراج المسرحي تبعاً لتغير الفكر السينمائي ، وتتغير تقنيات تكوين الصورة في الفكر المسرحي عنها في الفكر السينمائي)

منهج البحث : المنهج التحليلي المقارن .

الفصل الأول

الأسس الفلسفية لجماليات الفنون

أولاً : الخلفية التاريخية للفكر الجمالي

أ- تحليل لفظة الجمالية :

يـشير الـمصطلح الإغريقـي (اليونانـي القـديم) Aisztheszisz [1] إلى فكـرة النظامـية والتناسـق Regularity . ويفسر المصطلح هـذه النظامية والتناسـق في وجودها كقانـون مـنظم بالـغ الدقـة والـضبط نابـع مـن علـم الفلـسفة وضمن نظام قياسي لعاملين أساسيين يتواجدان بالضرورة في لفظة الجمالية ، وهما :

الإدراك الحسي Perception :

بمعنـى القـدرة على الفهم .. أي المُدركية الحسية أو العقلية كي يكون الشيء قابلاً لأن يُـدرك إدراكـاً حـسياً أو عقلـياً . وهـو ما نص عليه الإغريق بما أسمود تحديداً وعْي الذات الاستبطاني .

الإدراك بالترابط Apperception :

وهـو مـا أشار إليه الإغريقي هيراكليديس بونتيكوس Herakledisz Pontikosz (٣٨٨ — ٣١٠ ق.م) في مدرسته الشهيرة لعلوم الجماليات في القرن الرابع قبل الميلاد. كما تـشير المـراجع إلى أن الألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (١٧١٤ —١٧٦٢م) هـو الأول في القـرن الـثامن عـشر الـذي بـدأ أبحاثـاً تـناولت علاقـة الفـن بعلـوم الجمال ضمن كتابه المعنون(تأملات) Meditations ومطلقاً المـصطلح الألمانـي Aesthetik محدداً ومفسراً فيه مفاهيم فلسفية في هذه العلاقة وشارحاً — فلـسفياً — عـبارات لهـا الأهمـية الـبالغة مـثل مفهـوم الجمـال ، الـتقويم الجمالي ، النوعـيات الجمالية ،التقديـر الجمالـي ، النـشاطات والفعالـيات الجمالـية وغيرهـا مـن القواعد والأحكام التي تحدد العلاقات الفنية المتشابكة بين الجمال والفن .

" إن ثمـة نـوعين مـن المعـرفة : معـرفة حسية وأخرى عقلية . الأولى غامضة ، والثانية واضـحة متميـزة . وبـين كـلا الـنوعين يـوجد نـوع وسـط ، هو امتثالات واضحة ولكنها

---

[1]) Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai A.B.C, Kossuth Könykiadó, ١٩٧٨, Budapest,p.٧٥.

ليست متميزة ، تدرك بوضوح ولكن دون تمييز. وهذا النوع من المعارف هو ميدان علم الجمال " [1]

ففي فن الموسيقى وعلاقته بالجمال تتضح استفادة بومجارتن من أستاذه الفيلسوف وعالم الرياضيات جوتفريد فيلهلم لايبنيز **Gottfried Wilhelm Leibniz** (١٦٤٦ –١٧١٦م) خاصة في نظام التطبيق الحسابي في فن الموسيقى الغامض – إلى حد ما – كما أنه ليس بالواضح أيضاً ، لكنه مع ذلك متداخل في اضطراب. فهو يعطي بالإدراك عبر الترابط صورة نهائية مكتملة التناسق والنظامية.

لقد برزت القيمة الفلسفية للجماليات في الفنون كما برزت قبلاً في علوم أخرى مثل علم المنطق وعلم الأخلاقيات . ويرى د.كمال عيد أن كل إبداع فني النظر بومجارتن يظهر عن طريق القول أداءً شعرياً أو أداءً تمثيلياً على خشبة المسرح أو شاشة السينما ، وحتى عن طريق الاستماع كما في فنيّ الموسيقى والأوبرا ، أو بالمشاهدة البصرية كما في الفنون التشكيلية والتطبيقية والمعارض الفنية ، للوصول إلى نقطة مركزية مهمة سماها الاستحسان **Approval** المتضمن لعامل الإعجاب **Admiration** ، والمُوصّل لتسلم الرسالة الفنية الجمالية **Receiving** ، وبالاستدلال **Positivity** ، وبالإيجاب **Constructivism** فإن كل هذه السلسلة تقتضي وجود حلقة اتصال حسية بالدرجة الأولى بين المرسلْ الفنان والمستقبل الجماهيري ، أو بين العمل الإبداعي والمستمتع به ، أي بين الفنان والجماهير .

إن أصغر عمل إبداعي لا يمكن له أن يصل أو تقوم لخطابه الفني قائمة بدون ميلاد هذه العلاقة الحسية العامة وتواجدها ، هذه العلاقة التي تعني قمة الإحساس وذروة المشاعر الإنسانية . وهذه العلاقة التي ترتكز في قيامها وانبثاقها ، ومن ثم ظهورها على السطح النفسي الداخلي ، والحسي أيضاً ، إنما ترتكز بالضرورة على هدف العمل الفني الإبداعي والمبتكر . هذا الهدف الذي يحتاج للصعود إلى المشاع عارضاً مبتغاه على ذروة من الأحداث أو الخطوات التي تصل به إلى العلنية وإلى الانتشار والبروز " [2]

---

١) د. عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج ١ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٩٤.

٢) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، ط١ ، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام ، الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ ، ص ص ١٤– ١٥.

إذن لم ينشأ علم الجمال أحادياً حتى في القديم ، وإنما ارتبط بعلوم أخرى سابقة عليه. فإذا ما رجعنا إلى البدايات ، وإلى الشواهد المشابهة في علوم أخرى كما في علم الإثنوغرافيا Ethnography (الأنثروبولوجيا الوصفية) ، وإلى علم الآثار القديمة والآثار الحضارية للشعوب Archaeology فإننا نعثر على علامات وشواهد مشابهة ترجح أن البدايات عادة ما ترتبط بأسئلة مهمة مثل : لماذا ؟ ولمن نقدم هذا النوع من الفن ؟ وما الهدف من التقديم ؟ وكيف يكون العمل الإبداعي مفهوماً لدى الجماهير ؟

يتضح من البحث والمقارنة أن النشأة التاريخية الجمالية لم تهمل كل هذه الأسئلة أو التساؤلات! !فبالتعرف على بدايات المحاكاة والتقليد في العصر الحجري ، ثم في المغارات من بعده ، نعثر على حقيقة الاهتمام بنشاط العمل الواقعي أو التقليد والمحاكاة للفعل والحدث.هذا التقليد الذي كان يصدر بطريقة أو بشكل أيديولوجي (فكري تصوري) لإيقاظ الوعي عند المشاهدين . هذه الصورة الحديثة بملامحها السحرية القديمة هي صورة تجسيمية تشبيهية في المحاكاة تنتقل من السحر إلى المعرفة ويسميها فريزر J.G.Frazer[١] التعاطف أو المشاركة الوجدانية Sympathy،صورة ذات نوعين:

النوع الأول : في نموذجها المسمى بالمعالجة المثلية Homo Eopathy الذي يعطي شيئاً مثل الشيء ذاته حتى يصل – عبر المحاكاة والتقليد السحري – إلى تأثير معين ينتج عن تقليد الأحداث .

النوع الثاني : المنقول Transfer ففيه تؤثر الأشياء في بعضها بعضاً حتى بدون علاقة بين الشيء والشيء الآخر . بمعنى أن يصبح التأثير في هذه الحالة تأثيراً بالتبعية. لنفكر في الثقافات عند العصر الحجري القديم ، لنرى التوضيحات وواقعيتها في حياة المغارات تتعادل وتتوافق مع حياة عشائر الصيد التي كانت تعيش آنذاك ! !

ب- تاريخ الجمالية :

صحيح أن بومجارتن هو الكاشف في القرن الثامن عشر الميلادي عن منهجية علم الجمال – علم المنهج Methodology – . وصحيح من قبله أن الإغريق القدامى قد ضمنوا جمالياتهم في علم الفلسفة اليونانية القديمة . لكنه صحيح أيضاً أن التفكير الجمالي قد بدأ منذ عهود سحيقة قديمة، نُرى في الثقافات الشرقية القديمة في مصر

---

١) فريزر Frazer . الغصن الذهبي . ترجمة : د. نبيلة إبراهيم . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وبابـل والهـند والـصين. فقـد جاءت الأعمال الأدبية تحمل مسحات ونبضات جمالية . حتـى وإن لم تتعـرض – قـديماً – إلى التحلـيل أو التفـسير. ولا يطمـس هـذا الموقـف التحليلي الغائب الأفكار والنظرات التي ولدت قديماً ، والتي تبلورت في الدين والسياسة والحكـم والأخلاقـيات. والـتي ظهـرت أيـضاً شـاملة الحـياة هـنا وهـناك ، لكن في غير تأصـيل أو تنظـيم عقلانـي محكـم . لـماذا ؟ لأنهـا لم تكن لديها – آنذاك – الاسـتقلالية المنهجـية . ولم تكـن قادرة على الإفلات من القيود الشكلية التي حكمت الحياة القديمة آنذاك . كما كان يرى بشكل واضح في جماليات الصين وجماليات الهند .

إلى أن جـاء الإغـريق القدامى فحددوا معنى لفظة (الجمالية) تحديداً فلسفياً علمياً يقول إنها تعني " القول والاعتراف بأن مبادئ الجمال أساسية في المصدر ، وبأن المبادئ الكـثيرة الأخـرى مـثل الخير أو التعبد للفن والشعر والموسيقى مشتقة منها !! يعني علم الجمـال وصـف الظواهر الفنية وتفسيرها ، وقياس التجربة الجمالية بوساطة علوم أخرى مثل علم النفس وعلم الأخلاق وعلم التاريخ وعلم الاجتماع . وعلوم مماثلة أخرى تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع الجمال من قريب أو من بعيد "[١]

في الفـن الإغريقـي كانـت المـيموس Mime - Mimose هي مفتاح التعبير عن علـم الجمال الإغريقي (الاسطاطيقا). والميموس هي مسرحية قصيرة قديمة تمثل مشاهد من الحياة بأسلوب ساخر مضحك . ويدخل فيها أحياناً فن التمثيل بحركات جسدية ، والمـايم (التمثـيل الـصامت) ، والـسخرية عـن طـريق التقلـيد والمحاكاة . هكذا تحددت العلاقـات الفنـية في الجمالـية الإغـريقية ، هـذا إضـافة إلى القـناع والكورس ودورهما في تجسيد جماليات المسرح الإغريقي.

إلاّ أن الدراسـات الفلـسفية الـسابقة علـى فلسفة سقراط Socrates (٤٧٠ – ٣٩٩ ق.م) قـد رأت المحاكـاة أو التقلـيد لا يعنـيان تقليد الطبيعة . أما المشرّع سولون Solon (٦٤٠ – ٥٦٠ق.م) واضـع القانـون الأثـيني وأحـد الحكمـاء اليونانـيين الـسبعة فـيقول " الشعراء كذابون " . ويعود ديموقريطوس Demokritosz ملك مقدونيا (٣٣٦ – ٤٨٣ ق.م) إلى المحاكـاة والتقلـيد حـين يذكـر " نحـن بني الإنسان أهم ما فينا هو أننا تلاميذ

---

[١]) د. كمال عيد . تاريخ تطور فنية المسرح . ط١ . القاهرة . سان بيتر للطباعة . مارس ٢٠٠٢م . ص ٣٩ .

الحيوانات. في الغزل والنسيج من خيط العنكبوت نقلد عش الطير في بناء المساكن . وفي الغناء نقلد الطيور الغنّاء " [1]

لكن أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ق.م) يقول إن موضوع المحاكاة يمس صراع الشخصيات وعالم الأحداث. إذ يجيء تعريف أرسطو للتراجيديا " بأنها محاكاة لفعل جاد . تام في ذاته، له طول معين . في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني" [٢،٣]

جـ- الموضوع الجمالي [٤] :

ما الذي يجب أن يتوفر لموضوع أو مادة أو ثيمة معينة ليصبح موضوعاً جمالياً ، يتصف بعناصر الجماليات الفلسفية والفنية ؟

حتى نستطيع إطلاق لفظة (الجمالية) على موضوع أو مادة أو ثيمة معينة ، فنرى أنه من الضرورة بمكان أن يحمل الموضوع خيوط الموضوعانية Objectivism وشبكاتها . بمعنى وجود أو العمل على تواجد نظريات مختلفة تؤكد الحقيقة الموضوعية بحيث يبرز فيها تميز عن الخبرة الذاتية . وفي الفن لا يُكتفى بتواجد مثل تلك الخطوط أو الشبكات الموضوعانية ، بل يجب أن يسير الأمر إلى التطبيق العملي في الشعر والمسرح والسينما وغيرها ، حتى نصل إلى المطابقة والمماثلة Identification التي تثبت وتُعيّن تحديداً هوية الموضوع .

يظهر الموضوع الجمالي حاملاً بالضرورة لنوعيته الجمالية. عبر إعادة تفسير تحليلي وفلسفي للفظة (الموضوع) . بمعنى أن الموضوع في إعادة تفسيره – السابق الإشارة إليه– لا يستعمل عبارات أو تعبيرات عامة أو شائعة في الحياة العامة مثل الضوء ، الحيوانات ، النباتات ، الأشخاص والأحداث وغيرها . لماذا ؟ لأن كل هذه موجودة في الحياة وفي الطبيعة الإنسانية ، واستعمالاتها الروتينية اليومية ليست بكافية عند إيرادها – في الأدب والفن خاصة– للارتفاع بموضوعها إلى مرتبة (الجمالية) . إن إعادة التفسير (جمالياً) إنما تعني المدركية الحسية أو العقلية Perceptibility حتى يكون الموضوع أو الشيء قابلاً لأن يدرك حسياً أو عقلياً ، وذلك استعانة بنفاذ البصيرة وبالتفهم

---

١) نفسه ، ص ص ٤٠ – ٤١ .

٢) أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢م.

٣) د. إبراهيم حمادة ، من حصاد الدراما والنقد القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٨ .

٤) Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai Alapfogalmok,Tankönykiadó, ١٩٧٨, p.٦٣

العاطف وبالقدرة أخيراً على الفهم لهذا الموضوع. وهو ما يتم بوسيلتين هما الوسيلة السمعية والوسيلة البصرية .

لكن .. لنحلل عملية إعادة التفسير الجمالي فلسفياً حتى نضع اليد عليه وفي وضوح علمي سليم . كيف تسير هذه الإعادة ؟وما هي مردوداتها على الموضوع الجمالي ؟

إن النوع الجمالي الذي يختاره الشاعر أو الأديب أو الفنان ليضع فيه موضوعه في تكثيف شديد **Intensive** ومُركَز يبعث على حيرة الاختيار في أغلب الأحوال . فالنوعيات الجمالية كثيرة ومتعددة . بمعنى أن الاختيار هنا يقدم نوعية مختارة على نوعيات أخرى هادئة أو عديمة العاطفة غير متحركة **Impassive** قد تبعد عن فكرة الموضوع ذاته ، أو هي قد تتلاءم مع دقة الكثافة المطلوبة لطبيعة الموضوع . فيصل الأمر بالموضوع الجمالي إلى مشارف موضوع غير جمالي . وهو الأمر الذي نلاحظه في تاريخ تطور المجتمعات ، والتغيرات التاريخية التي طرأت على الإنسان عبر العصور السابقة .
إن أدق الاختيارات تكمن في صلب النوعيات الجمالية (جميل / قبيح ، تراجيدي / كوميدي ، حسن / سيئ) ، وغيرها من مفاهيم متناقضة ، والمهم هنا في الاختيار هو: أي من هذه العناصر: يحكم ، ويسيطر، ويسود **Dominate** .

هذا الاختيار للموضوع الجمالي على الصورة التي وصلنا إليها ، تحيل الموضوع إلى صياغة مستقلة له ، وهي إعادة صياغة في الحقيقة تطل علينا بوجه جديد . ففي الطبيعة يتحول نسيج الموضوع — بعد استئصاله من الجسد الحي ودراسته مجهرياً — إلى إيجابي في الموضوع .. أي يدخل في نسيجه المتجدد ليظهر من جديد معدلاً يحمل شكلاً موضوعياً حياً نابضاً بالحياة سواء كان مكتوباً أو مرسوماً أو منقوشاً ، كما يحمل شكلاً أحاسيسياً ينم عن نوعية الجمال في الإنسان بل في المجتمع عامة .

هذا الشكل الجديد من الأحاسيس يصل بنا إلى المعيار أو القياس **Criterion** وإلى أن الأحاسيس — وهو الأهم — لا يمكن أن تولد أو تتواجد — جمالياً — إلاّ عبر المرئيات والبصريات **Visual** باعتبارها مثيرات للصور الذهنية ، وكذا عبر السمعيات **Audio** حيث القدرة على السمع والاستمتاع بما تلتقطه حاسة السمع.

وقد أشار كل من سقراط **Socrates** وأفلاطون **Plato** إلى هذين المثيرين (السمعيات والبصريات) عند مناقشة فلسفتيهما لموضوع الجمال .

دخل الموضوع الجمالي إلى الحياة الاجتماعية لإنسان العصر بعد الطبيعة والآداب والفنون. وهو ما عدّد من الموضوعات الجمالية ونشر (جمالياتها) في الحياة العامة للأفراد

والمواطنين . فكل إنسان يرى الجمال من وجهة نظره الخاصة ، وكل إنسان له موضوعه الجمالي الخاص به والذي يروقه ويتوق إليه . البعض يراه في المظهر والقوام ، وآخرون يرونه في الملابس التي يرتدونها ، والبعض يرى أن حركاتهم وسكناتهم وأحاديثهم يجب أن تنبئ عن موضوعات وعناصر جمالية . وهنا يحدث التعديل Modification تكيّف من حالة إلى حالة أخرى . هذا التعديل يحمل في طياته سلوكاً وعادات وفونيمات * Phoneme تقود طبيعياً عند انتشارها بين البشر إلى شكل مجتمع جمالي جديد ناشئ، يجتاز بذور الجماليات وأساساتها من حسن وسيئ وجميل وقبيح إلى جسور تعاملات جمالية بين البشر ومجتمعاتهم .

هذه الخطوات والحالات الجديدة الطارئة نفسها تصيب الفنون لا محالة . فالكلمة تتحول إلى معان ومعان . وكل معنى يقود إلى التمعن والتفكير وجلاء العقل ونصاعته ، في بعد عن الصدفة أو التفكير المفاجئ غير الواعي .

لعلنا نلاحظ امتداد الموضوعات الجمالية في فنون التشكيل والشعر والآداب والدراما والسينما . والأخيرة حددت جمالياتها أنواع من الشريط السينمائي منذ بدء موجة Cinema vérité في منتصف القرن الماضي ، فعرف العامة بعد المتخصصين السينمائيين تعريفات للأفلام التسجيلية ، والأفلام الروائية ، وأفلام رعاة البقر والأفلام الاستعراضية وغيرها .

د- الموضوع الجمالي : اللغة الجمالية [1] :

جمالياً ، تتضح علاقة قائمة بين الموضوع الجمالي وبين اللغة الجمالية . وهي علاقة مستمرة وفي اتصال على الدوام .

هذا الاتصال والاستمرارية له ميزة رحلة الاتصال إذ يسير في جولة متتالية متعاقبة عبر سلسلة من الخطوات والأحداث والوقائع بهدف الارتقاء progress . ينقسم الاتصال إلى نوعين (١) اتصال فني ، (٢) اتصال غير فني . أي علاقات موضوعية ولغوية تتعامل مع الفنون ، وعلاقات موضوعية ولغوية تختص بغير الفنون أو الآداب . وعلى ذلك فإن كلاً من الموضوع الجمالي ، واللغة الجمالية يتعاملان مع نوعين آخرين

---

*) الفونيمة Phoneme إحدى وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن نطق لفظة أخرى في لغة أو لهجة .

1) Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Kossuth Kõnyvkiadó, Budapest, ١٩٧٢.

مـن التحقـيق لهمـا. وهمـا (١) الإبـداع . (٢) الرضـا والاستقبال . ولكل منهما بطبيعة الحـال مـزايا وخـصائص تخـتلف عـند كـل مـنهما . فالتعرض للموضوع الجمالي واللغة الجمالية عند الإنسان أو الحقيقة أو الطبيعة يقتضي معارف وخطوات تختلف كثيراً عند تعرضـهما لعلاقـات فنـية تحمـل خصائص جمالية معينة . وهنا تتضح الاختلافات التي سنوردها ونفسرها ، حتـى تظهـر العلاقـات في الموضـوع ، ومـن ثـم العلاقات الجمالية اللغوية .

- أولاً : الموضوع واللغة :

كـل مـنهما لابـد وأن يكـون حـاملاً لعناصـر حـسية مـرئية إلى جانـب خصائص وعلاقـات ديـنـية أو علمـية أيـضاً ، فالإنـسان (كموضـوع) لا يـستطيع أن يحس بعض الموضـوعات الأخـرى مـن حـوله كالتعابير القديمة أو فكرة العدالة وفلسفتها في أحاسيس واضـحة مستـشعرة . وعلى ذلك فإن هذه الموضوعات الأخرى لا تتمتع عند الإنسان دوماً بالموضـوع الجمالـي أو حتـى اللغة الجمالية ، لأن المسموعات والمرئيات عنده تظهران في غير وضوح لا يسمح لهما بتحقيق الجمالية في كل من الموضوع واللغة على السواء .

حقيقة أن الإنسان يتعرض كل لحظة لموضوعات عديدة ، كما يشهد لغات هذه الموضـوعات وسط دورة الحياة اليومية ، وهذه وتلك عادية ومبتذلة أحياناً . لكن كلا من الموضـوع واللغـة يحـتاجان إلى جهـد إنساني يتجلى في صقل حاسة اللمس ، وإلى تعميق الـذوق، وإلى شـذب الإحـساس وسـط نشاطاته اليومية العادية . وهو لذلك لا يستطيع — بغـير العناصـر الجمالـية الـثلاثة الـسابق ذكـرها — أن يكـوّن موضـوعاً جمالياً . أو لغة جمالـية لـه إلاّ عـبر خطـوط سمعـية — بـصرية audio-visual ويكـوّنها ، ثم يتعامل معهـا ، ليقـيم علاقة واتصالاً وارتباطاً.. سببياً ومنطقياً ، ضمن تسلسل منطقي يفصح عن ترابط الأفكار (في الموضوع) ، وعن اتحاد وتحالف وانسجام (في اللغة) .

يـذهب بعـض علمـاء الجمال إلى عدم إمكان تحقق جهد الإنسان في اللمس والذوق والإحـساس إلى الفـصل بـين الجمالـية واللاجمالـية عـند اسـتعمال الخطـوط السمعية — البـصرية . فالعلوم التجريبية Experimental المعتمدة على التجربة الاختيارية العملية وحـدها مـن غـير اعتـبار للعلم أو النظريات ، والشخص الإنسان ابن التجربة المعتمد كل الاعتماد على الخبرة العملية رغماً عن عدمية ثقافته ، كل هذه الظواهر لا تحقق إيجابية الخطـوط الـسمعية — البصرية ، بل لعلها تعاكس وتناهض التحول في الموضوع واللغة إلى المستوى الجمالي.

ويرى الباحث أن الموضوع الجمالي - واللغة الجمالية لا يمكن أن يتحققا من الخارج. إنهما يتضمنان بالضرورة الأحاسيس الداخلية بحكم طبيعة الميلاد والنشأة .
كما يتضمنان قوة الخيال **Fantasy** ولا استغناء لواحد منهما عن الآخر . إذ لن يتحقق الموضوع – اللغة ، ولن تنتشر جمالياتهما إذا توقفا راضيين عند حد الميلاد والنشأة ، دون الاستعانة بالخيال وقواه الفعّالة بعد ذلك. وإذا رقى موضوع جمالي إلى مستوى الجمالية العالية لكنه افتقد إلى الخيال – الذي هو أساس الابتكار وعامل مهم من عوامل الاستقبال والاستحسان – خاصة في الفنون– فإن ذلك يشكل ضعفاً حقيقي

- ثانياً : تظهر النوعيات الجمالية للحقائق عن طريق الإنسان وسلوكياته وتصرفاته في الحياة . لذلك فإن الموضوع الجمالي – اللغة الجمالية . تظهران كعالم مرتفع ودنيا جديدة تحملان المسحة والصورة الجمالية في التركيبة اللغوية والعبارات والكلمات تماماً كما ترى في مضامين الموضوع نفسه . لكن كيف تظهران ؟ إن لهما علامات وأمارات تصعد إلى السطح. تحمل الأهميات وغير الأهميات الاجتماعية للإنسان . وكما سبق الذكر من أن الإنسان هو العامل للنوعيات الجمالية للحقائق . كشخص يسعى على الدوام للتطور ولترقية مجتمعه

- ثالثاً : ترتبط جماليات الموضوع – وجماليات اللغة بالمعيار . الذي هو المحك والميزان والمقياس **criterion** في الحكم الجمالي . وفق خصوصية كل من الموضوع واللغة . فأهميات الإنسان لا تظهر جمالياً في انفصال عن علم الاجتماع في صورته العامة

يقول عالم الجمال إرفين روجانيائي **Ervin Rozsanyai** :

" إذا حصرنا أهميات الإنسان في الخصائص الفنية للموضوع عنده ، فلابد لنا حينئذ من أن نفحص التماثل **Identification** ، والرتابة **Sameness** ، والهوية الذاتية **Identity** للموضوع وموقفها من علم الاجتماع " [1]

وعلى هذا نرى ضرورة عدالة الميزان والمقياس عند النظر في جماليات الموضوع – جماليات اللغة . لأن الأخذ بفروق النوعيات الجمالية عند القياس قد يؤدي إلى التحيز عند الحكم الجمالي .

- رابعاً : في جماليات (الموضوع – واللغة) يحمل كل منهما نبرة نوعية . وصفة مميزة بمواصفات غير مألوفة **Characteristic traits** والحرية في الموضوع واللغة هي

---

1) Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Ibid. p.١٨٩

الخاصية الأولى – والمثلى – في جمالياتهما ، حتى تصبح العلاقات بينهما علاقات حقيقية نشطة متبادلة وفعّالة ثم مؤثرة في النهاية . ويتقبلها أفراد مجتمع ما ، كما تستقبلها جماهير الفنون بالثقة والتقدير . ولأن الحرية في الموضوع – وفي اللغة تعملان على استمرار عملية التفاعل لطرد كل معوق وغريب عن هذه العلاقة . وهو ما يبدو واضحاً وجلياً في العمليات الفنية ، عندما يطمع ويطمح الفنان إلى تحقيق ذاته – في حرية فاعلة – لكن دون الابتعاد عن موضوعية الموضوع الفني ، وفي تقيّد معقول بلا إفراط بالأحاسيس الداخلية عنده ، وبطريقة جمالية تقود إلى فهم الموضوع في العرض .

ومع ذلك فتبقى مساحة الحرية الواسعة بين يدي الفنان يقلبها يمنة ويسرة في إطار واسع من الحركة الفكرية واللغة الجمالية صياغة وتحقيقاً .

هـ- الجمالية العقلانية [1] Intellectual Aestheticism

تتحول الجمالية (العقلانية) ، الفكرية بحدود العقلانية، وبتعانقها مع التأمل والتفكير، وكذا مع انهماكها في نشاطات متعددة تتطلب جميعها – وبكل مفرداتها – اصطناع العقل على نحو إبداعي . وتستمر الجمالية العقلانية في الارتباط بالمذهب العقلي **Intellectualism** ارتباطاً وثيقاً يؤكد أن المعارف مهمة مستمدة من العقل المحض.

ففيها نجد الأسباب المنطقية،والفهم،والمعنى،والمغزى للكلمات والعبارات **Significance** ، والتعبيرات عن المراد بأهمياتها في الأحداث **Drift of Speech** ، والحس الرمزي والمجازي **Figurative sense** ، والحرفية .. بمعنى التمسك بالتفسيرات الموافِقة للفهم والتزام الحقائق بأمانة في صقل متقن بارع الصنعة . وكلها تيارات **Trends** يتضمنها التعبير والمصطلح المحدد (الجمالية العقلانية) . وغاية المصطلح هو إنشاء علاقات متشابكة تدخل وتجتاز قابلية البشر واستعداداتهم وأهليتهم وجدارتهم وذكائهم **Aptitude** لإيجاد مركزية سلطوية **Centralism** تلعب الدور المهم والأكبر في عملية (الفهم) **Intelligence**.

انطلقت هذه المفاهيم قديماً – حتى قبل انتشار الجماليات – في عصر النهضة الأوروبي كبذور سابقة على التفكير الجمالي.

الشاعر والكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاتشيو **Giovanni Boccaccio** (١٣١٣ – ١٣٧٥م) أبو النثر الإيطالي الكلاسيكي يرى أن الجدل والمناقشات والمناظرات

---

[1]) Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Ibid.

Argumentation حـول (الـسببية) في زمانه كانت الوسيلة الناضجة (جمالياً) للكشف عـن مضمونات الشعر المجازي الاستعاري بما رفع من قيمة الشعراء إلى مستوى الفلاسفة والمتأملين .

تتطور الجمالية العقلانية إبّان الكلاسيكية الجديدة بعد عصر النهضة الأوروبي. ودليـل ذلـك الـتطور أن كـل النظريين الكلاسيكيين صنفوا جماليات الفنون بانتمائها إلى الفطرة السليمة في الحكم الصائب الحكيم إلى العقل.

وفي الـدراما . يـرى دوبيناك D'aubignac أن على الدرامات أن تضع إجابات عقلانية حتـى يتناسـب الـزمن المسرحي (للمسرحية) . مع الزمن الواقعي فالمسرح — من وجهة نظره — مدرسة والشاعر الدرامي هو المعلم الفاهم [2]

ومـع اسـتمرارية تطـور الجمالـية العقلانـية يـرى الشاعر والناقد الفرنسي نيقولاس بوالـو ديـسبري Nicolas Boileau Dispréaux (١٦٣٦ — ١٧١١م) [3] " هدفـنا في كـل شـيء هـو حكـم العقل الحكيم " . بينما نرى في القرن الثامن عشر الميلادي الكاتب الطبيعي الكونت جورج لويس لوكليرك بوفون Comte Georges Louis Leclerc de Buffon (١٧٠٧–١٧٨٨م) يـضيف إلى العقـل الواعـي الحكـيم فكـرة معارضـة لفكـر الـشعراء فيستبعد من الجمالية الانتلكتوالية الصافية الحماس عند الشعراء . كما يعترض على الخيال عندهم.

أمـا الفيلـسوف الفرنـسي فرانـسوا مـاري آروى فولـتير François Marie Voltaire Arouet (١٦٩٤–١٧٧٨م) أحـد رجـال الفكـر في القرن الثامن عشر الميلادي ففي رأيه أن العبقرية لا تقود وحدها إلى الأعمال الفنية الكاملة . لكن الارتباط والحفاظ على النظم والنظـريات عـند الـبحث في الجوانب النظرية لموضوع ما هو الطريق المعبد تجاه الجمالية الانتلكتوالية .

---

١) للمزيد : راجع ، د. أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ترجمة : جلال الماشطة ، بيروت ، دار الفارابي ، موسكو ، دار التقدم ، ١٩٨١م ، ص ١٨ وما بعدها .

٢) د. كمال عيد ، تاريخ تطور فنية المسرح ، نفسه ، ص ٤٢

٣) للمزيد راجع كتاب بوالو . فن الشعر (١٦٧٤م) . وأيضا علم الجمال الماركسي اللينيني . ترجمة جلال الماشطة . بيروت . دار الفارابي ، دار التقدم ١٩٨١م . ص ٢٠ وما بعدها

وفي الفنون التشكيلية يرى كل من دافريسوني **Dufresony** . وبوسيه **Bosse** أن بناءً جمالياً انتلكتواليا لابد وأن يمر على الوحدة الصغيرة (العُشرل) * ، وكضرورة القراءة للتعلّم .

كل هذه الوسائل والحاجات للوصول إلى الجمالية العقلانية — سواء في الشعر أو الأدب أو المسرح أو الفن التشكيلي أو السينما — تحتاج إلى أساس فلسفي نظري تجسد في مصطلح (العقلانية **Rationalism**) حتى وإن نقده بشدة — نظريو عصر النهضة الأوروبي .

صحيح أيضاً أن الجمالية الانتلكتوالية قد تراجعت إلى حد غير بعيد في القرن العشرين، خاصة في مناهضة بعض الفلاسفة السوفيت أ.أ.بوتيبينا **A.A.Potyebnya** ، ف . بريوسوف **V.Brjwsov** إضافة إلى الدرامي الألماني برتولت برشت [1] **B.Brecht** (١٨٩٨—١٩٥٦م) القائل بأن المسرح وسيلة للتعليم لا للتسلية ، ومعلناً منهجه في مسرحه الملحمي . والذي أعلن عن جماليات خاصة بمنهجه تخالف القواعد والنظريات الدرامية ، بل الجمالية أيضاً منذ عصر أرسطو .

و- النوعيات الجمالية :

من الطبيعي أن يحتاج البشر إلى الإحساس بالجمال .. تذوقه بعد اكتساب المشاعر نحوه ، وطبيعي أيضاً أن يختلف البشر بعضهم بعضاً في الإحساس بالجمال ، وفي طلب الحاجة إليه تبعاً لاختلاف مناطقهم الجغرافية ، واختلافات أخرى في النشأة والتربية والتعليم والبيئة والثقافة والخبرة . لكن كل هذه الاختلافات على تعدد أنواعها تصب في دوافع مهمة في طلب الجمال يمكن أن تسمى الحاجات إلى الإحساس بالجمال والدوافع الجمالية . فما هي هذه الحاجات ؟

" أولاً : حاجتنا للبحث عن خلاص أو ملجأ في فن من الفنون .

ثانياً : حاجتنا للمعايشة مع فن يروقنا أو نميل إليه . بهدف الارتقاء بحياتنا الشخصية إلى درجات السمو والارتفاع .

---

*) العشرل: وحدة سعة تساوي عُشر ليتر Docility

١) راجع : برتولد برشت "المسرح للمتعة أم للدراسة" ، جان هاسكلي وآخر ، الرؤية الإبداعية ، القاهرة ، ط. نهضة مصر بالفجالة، ١٩٦٦م ، ص ٢٠٧ .

ثالثاً : حجتنا إلى الوصول إلى مشارف نقطة الشعور بالتطهير النفسي ونقاء الذات . وهي حالة الشعور بالجوع والعطش الفني . أشد الحالات النفسية قوة وإصراراً .
رابعا · حاجتنا إلى الاتصال ، وإقامة علاقة مع الآخرين .
خامساً : حاجتنا إلى الترقية الفكرية والثقافية ، في دورة بحث عن المشاعر والأحاسيس الدقيقة من حولنا . تلك التي تفتح أمام حواسنا كنوزاً عاطفية سامية وراقية .
سادساً: حاجتنا إلى إقامة علاقة بين مكنونات الفن ولحمتنا وسرائرنا الداخلية الوجدانية "[1].

النوعيات الجمالية عديدة ومتعددة تظهر في عدد من الأشكال المختلفة بعضها بعضا في المضمون وفي المعنى معاً . فمفهوم الجمال (نقيض) مفهوم القبح ، مفهوم الفخامة نقيض مفهوم الرداءة ، مفهوم الفن نقيض مفهوم اللافن . وتحمل هذه النوعيات نفس متناقضات المعنى وتضاربات الموضوعات واختلافات العلاقات . لكن من أين تنشأ هذه النوعيات ؟ إنها ترتبط في نشأتها ارتباطاً وثيقاً بمواقف الحياة الاجتماعية في مجتمع ما، وبالأشكال التقليدية التي تنصهر فيها هذه المواقف وبالعادات والتقاليد الموروثة ، في مواجهة فئة أو صنف **Category** تحاول الارتقاء والدخول إلى عالم الجمال (الاسطاطيقا) ، وهذه النوعيات المتعددة لا يظهر الجمال في كل منها مكتملاً دفعة واحدة أو في فجائية . لأن لكل منها نوعية خاصة ترتبط من بعيد أو من قريب بمفهوم الجمال الصافي .في الماضي البعيد وقد بحث علماء الجمال القدامى النوع الجمالي آنذاك . في تقديس (الجمال) وحده كما يبرز في الفنون التشكيلية القديمة في المعمار وفي فن النحت إبان عصره الذهبي في القرن الثاني الميلادي ، بما يكشف عن عامل الأثرية والقِدمْ في الحياة القديمة **Antiquity** وكذا في العصور السابقة على القرون الوسطى ، وإلى جانب الاهتمام الزائد بالجمال كان هناك عنصر العظمة وعنصر السحر ، ثم تبعهما عنصرا التراجيديا والكوميديا (مع أن أرسطو اعتبر القباحة نوعية جمالية ، ونص بلوتارخوس **Plutarkhos** على اعتبار الانعكاس نوعية جمالية في الفنون)[2].

خضعت هذه النوعيات الجمالية للتحليل والتنقيب في عصر النهضة الإنجليزي على يد مقعدي الفلسفة الجمالية :الأديب الإنجليزي ألكسندر جيرارد

---

١) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، نفسه .

٢) للمزيد : راجع ، د. أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، نفسه ، ص ص ١٤-١٦ .

Alexander Gerard (١٧٢٨-١٧٩٥م) ، هـوم Henry Home ، وعـالم الجمـال الإنجليزي لورد كامس Lord Kames (١٦٩٦-١٧٨٢م) ، والفيلسوف الاسكتلندي جـيمس بـيتي James Beattie (١٧٣٥-١٨٠٣م) ، الأمـر الذي وجه إلى اكتشاف عدد من المصادر والاتجاهات في إيقاظ النشاط الجمالي وأسبابه .

" ولقـد تعرضـت النوعيات الجمالية في القرنين الثامن عش والتاسع عشر الميلاديين لمزيد مـن الكـشف والتحلـيل بفضـل علمـاء الجمـال الألمـان آشـينبرج I. I. Eschenburg ، والمـؤرخ المجـري فـريجش ريـدلFrigyes Riedel حـيث توسـع مضمار هذه النوعيات وحجمها ، فدخلت إلى النوعيات مصطلحات جديدة تجلت في مصطلحات التضاد :

غير المتوقع Unexpected

النادر ، الاستثنائي الفريد ، الفذ Unusual

التغاير والاختلاف ، التباين Contrasted

المماثل ، المشابه Similar

المتنافر ، غير المتجانس Ill - Sorted

فـضلاً عـن أن الـرومانتيكيين قـد أضـافوا عنـصر الجروتسك * Grotesque إلى عنصري القباحة والوضاعة " [١] .

إن مهمـة النوعـيات الجمالـية المخـتلفة هي إبراز الجانب المهم والمضيء في الحياة الإنسانية والحياة الاجتماعية عبر السمع والبصر في شكل من أشكال الحس . في الجانب الإيجابـي يظهـر الجمال كما تظهر الحرية ، وفي الجانب السلبي المضاد يظهر القبح كما تظهـر الفوضـى، نتـيجة انحـرافات أو عـدم سلامة في الفهم والإدراك . وهو ما يمكن أن نـستخلص مـنه أنـه كلمـا ظهـرت هـذه النوعيات الجمالية في مجتمعات منحرفة أو غير سليمة حملت معها تأثيراتها الضارة داخل نفسها كنوعيات ، والعكس بالعكس

---

* الجروتسك : قطعة من الفن الزخرفي تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية ، مما يحيل كل ما هو طبيعي إلى بشاعة . شيء غريب على نحو بشع أو مضحك ومغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع .

١) د. كمال عيد ، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، حزيران ، ١٩٨٠م، ص ١٤ .

هكذا تتغير شخصية الإنسان مع مجتمعه . لكن الشغل الشاغل لهذه النوعيات الجمالية هـي في حملـها وكشفها عن عناصر تطور المجتمعات وتغيرها من العبودية إلى الإنعتاق . ومن ضعف الذوق أو فقدانه إلى ارتفاع منسوبه .

صحيح أن هـذه النوعـيات — عـند فحـصها — تبدو وكأنها غير طبيعية ، كما هـي لا ترى على مستوى العين ، لكنها مع ذلك تصبح على مستوى الإدراك الاجتماعي عـوامل حـسية تـدرك بالحـواس ، ثم تمر بارزة في مرحلة الظهور . وهو نفس القياس أو المعيار في حالتي الأدب والفن .

ز– النوعيات الجمالية بين الكوميديا والتراجيديا :

وضـع رومـان انجـاردن ١ ، ٢ **Roman Ingarden** (١٨٩٣–١٩٧٠م) نمـوذجاً للنوعـيات الجمالـية علـى هيـئة رسـم بيانـي دائـري قائم على التحليل والعلاقات التي يتأسس عليها كل من فن الكوميديا وفن التراجيديا وذلك على النحو الآتي :

نموذج رومان انجاردن :

A

أرسطو — جميل **Beautiful**

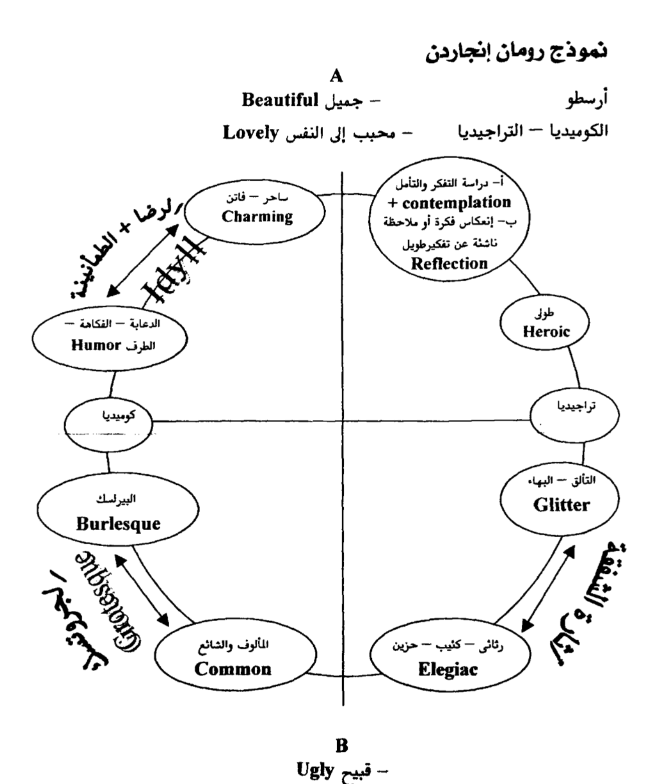
الكوميديا — التراجيديا — محبب إلى النفس **Lovely**

---

1) **Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai Kis Lexikon, Ibid. pp.١٨٩–١٩٠**

٢) سامي اسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن ، سلسلة كتابات نقدية (٨٠) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ٧٤ .

نموذج رومان إنجاردن



- أولاً : التحليلات :

- التحليل الجمالي في الكوميديا :

يتميز التعبير الجمالي في الكوميديا بالميزات الآتية :

ان يكون ساحراً وفاتناً Charming

الدعابة أو الفكاهة أو الظرف Humor حيث تنضح الصورة الكوميدية بحس الدعابة أو الفكاهة وروحهما المدفوعة بملكة عقلية تمكن الإنسان من اكتشاف المضحكات أو تقديرها أو التعبير عنها . كلام أو حوار ينطوي على الدعابة أو الفكاهة ، ملاطفة يكيف فيها المرء نفسه لتقبّل الفكاهة أو الدعابة .

البيرلسك Burlesque :

السخرية والكاريكاتيرية والتلقائية . كما تنحو نحو (تقليد أو محاكاة لموقف أو صورة أو مسلك شخصي بقصد السخرية والإضحاك عن طريق برنامج منوعات هزلي مضحك أو مشهد أو عرض مسرحي.

المالوف والشائع Common :

حيث تعتمد المحاكاة المضحكة على الصور العادية السوقية والمبتذلة Vulgar في الوقت نفسه في تعبير يتمتع بخشونة وفظاظة غير مصقولة . وأبرز ما يأتي به أنه يولد التبسيط Simplification وجعل الشيء أو الفن في متناول مدارك الجمهور، وما هو — في كثير من النتائج — حطٌ وإفساد ، يحمل قلة التهذيب . وانحطاط في الذوق

- التحليل الجمالي في التراجيديا :

ينطلق التحليل الجمالي في التراجيديا عبر منطلقات تختلف عن منطلقات تحليل جماليات الصورة الكوميدية وذلك على النحو الآتي :

أ) دراسة التفكّر والتأمل Contemplation وتنقسم الدراسة إلى نوعين من التأمل :

تأمل روحي : ويميز التأمل فيه نزعة من النزعات

تأمل ديني : يرتكز على التوقع والتصوّف

ب) دراسة الانعكاس Reflection : والمقصود به انعكاس التفكير ، بشرط أن تكون الفكرة أو الملاحظة غير عابرة أو طارئة . بمعنى أن الانعكاس لابد أن يكون له أساس تفكيري طويل وثابت لا يتغير .

جـ) دراسـة البطولة Heroic : وهي البطولة التي تحمل القوة والنبالة والفخامة ولغة حـوار رنانة طنانة ، وكلمات وعبارات تفيض بالعواطف الجارفة ، وسلوكيات وتصرفات تـبدو مليـئة بالنـبل ولكـنها في حقيقـتها متكلفة أو مـصطنعة (مـثالاً علـى ذلك المآسي الإغـريقية الـتي حملـت في طياتها الشعر الملحمي والذي كان الوزن الملائم وقتها للملاحم الـشعرية) وعادة ما يبدو البطل الأسطوري محارباً بارزاً ، وشخصيته محاطة بالإعجاب لـصفاته أو لمنجزاته باعتبارها الشخصية الرئيسية في الأثر الأدبي أو الأحداث المسرحية (أورست ، أنتيجون) .

د) الـتألق والبهاء Glitter : يشير الرسم البياني الدائري إلى الشهرة واللمعان . بمعنى أن يـصبح البطل شهيراً لامعاً داخل نوع جمالي يتسم بالمفخرة وموضع الاعتزاز، ويحمل مجداً يتسم كذلك بالجمال والبهاء .. أي هالة من الافتخار والابتهاج.

هـ- رثائـي حزين – كئيب Elegiac : والمقصود هنا في هذا النوع الجمالي التراجيدي – قصيدة أو ملحمة أو مرثية شعرية كانت أم غنائية – أن تغلب عليها الكآبة .

ثانياً : العلاقات :

وهي في الكوميديا مغايرة عما هي في التراجيديا

في الكوميديا :

تقـوم العلاقـات في الكومـيديا علـى الرضـا والطمأنيـنة Idyll لـذلك نلاحـظ في النوعـيات الجمالـية أن الأنشودة الرعوية بسيطة سواء كانت منظومة أم منثورة ؛ واصفة لحـياة الـرعاة الـريفية البـسيطة في مـشاهد تـتعلق بالـضرورة ، وتوحـي بجـو من الرضا والطمأنينة، بصرف النظر عن الموضوع ملحمياً كان أم رومانتيكياً .

وفي الكومـيديا بل في الفنون عامة يتفاعل الجروتسك Grotesque إن وجد مع البيرلسك لـتكوين التعبير الشائع والمألوف – ليبدو التعبير كقطعة من فن زخرفي يتميز بعدة أشكال بـشرية وحيوانـية وخيالـية تتداخل في رسوم أوراق نباتية ، الأمر الذي يحيل كل ما هو طبيعي إلى بشاعة وغرابة وكاريكاتيرية بغية الوصول إلى المفارقة المضحكة .

في التراجيديا :

في التراجـيديا يكـون الـتألّق Glitter والرثاء Elegiac ؛ إذ تحمل النوعيات في التراجيديات عناصر التألق ، والروعة ، والبهاء ، والشهرة ، باعتبارها سعادات سماوية (في التراجيديا اليونانية القادمة من زيوس Zeus رب الأرباب) .

لقد دخلت كل هذه العناصر السابق ذكرها في المقطوعات الموسيقية التأملية القصيرة . وكذلك في أغنيات الكورس اليوناني في تعليقاته النثرية والغنائية على الأحداث وكوارث القضاء والقدر التي كانت تنزل بأبطال التراجيديات اليونانية (تعليقات الكورس في دراما سوفوكليس "أوديب ملكاً) . وكلها تمثل رثاءً أليماً ، وإثارة لشفقة الجماهير على البطل التراجيدي ضحية القضاء والقدر الإغريقي .

ويستنتج الباحث من الرسم البياني الدائري — الذي صممه "انجاردن" . ومن العناصر التي أوردناها تحليلاً بالإضافة إلى علاقات النوعيات الجمالية ، إلى الآتي :

أولاً:

المحركات الجمالية: وهي محركات مادية **Material** تتوافر على النحو الآتي:

أ) **عناصر عاطفية** : أو مثيرة للعاطفة بالاسترسال معها وفي اعتماد على العاطفة دون العقل **Emotional** وتحتل هذه العاطفية مراكزها في الدراما ، وفي التراجيديا وفي الصفة الغنائية **Lyricism** ، وفي اللطافة **Pleasant** . كما تشترك مع إثارة الشفقة والرثاء شعيرات وظلال عناصر أخرى مثل الرهبة والخشية **Awful** ، وعلامات وأمارات الجدية غير الهازلة **Earnest**.

ب) **عناصر عقلانية** : وهي فكرية عقلانية على نحو إبداعي على غرار الحادثة المضحكة والملاحظة الساخرة والدعابة والمزاح . والنكتة والمداعبة المازحة والمتعة والتشويق. هذا إلى جانب المبتذل والبالي وشعيرات وظلال عناصر أخرى مثل الغباء والبلاهة والحمق ، والبساطة والسهولة . والقسوة في التعابير اللاذعة والفظاظة . كلها عناصر تتعامل — في الغالب — مع الفنون التعبيرية حيث الأصوات والألحان الموسيقية والألوان وتوظيف المساحات على خشبة المسرح.

ثانياً :

أشكال المحركات الجمالية : تتوفر هذه الأشكال على النحو الآتي :

أ) **أشكال ذات موضوعات خالصة ونقية وواضحة Pure** : حيث تواجد التماثل والتناسق ، صلابة المادة ، والإسهاب والإطالة والإطناب ، والمعنى المنتظم الحامل لجانب واحد من الموضوع فحسب ، ومراعاة الجنس من حيث التذكير والتأنيث في اللغة ، والتوافقية والتآلف في المشاعر والانسجام مع الأذواق ، وذلك إلى جانب الإطراد الرتيب في الجمل والتعبيرات والكلمات والنغمات الواردة على وتيرة واحدة (الرتابة

Monotony) حيث تدخل ظلال عناصر أخرى مثل الحزن والأسى والهزال ، تفاهة والضآلة .

ب) محركات مشتقة ثانوية :

ومهمتها مساعدة الفكرة الرئيسية في العمل الفني ، وتعد حافزاً وباعثاً متحركاً أو قادراً على الحركة . مثل هذه المحركات تتوافر في الوضوح والجلاء ، وفي صعوبة الفهم، وفي التعبير Expression ، وفي نسبة الانسجام وحصة الاتساق ، وفي الجهد العقلي أو الفكري أو الروحي ، وفي الديناميكا Dynamics كعلم يبحث في القوى المحركة طبيعية أو فكرية أو أخلاقية. إضافة إلى شعيرات وظلال عناصر أخرى على غرار حدة الذهن أو رقّته ولطفه ، وتبلد الذهن وعدمية الحس ، أو التنقيح وإعادة النظر حيث يجري التأمل في استعراض الماضي ومراجعته ونقده أحياناً.

ثالثاً :

عالم خصائص السمو والوجاهة والشهرة والمكانة القومية Eminence and Notability في مواجهة التغيرات النوعية من نوع رديء وهيّن رخيص Cheap إلى نوع جديد آخر:

ويتضمن هذا العالم إلى جانب دنو المنزلة أو المقام عناصر البدائية الفطرية ، وأسلوب الفنية البدائية Primitivism المختص بالشعوب والفنانين البدائيين ، وبأسلوب حياة بسيطة مشدودة الجذور إلى الطبيعة ،وعلاقته بعالم الطبقات الاجتماعية العليا ، وبالمألوف والعادي الاعتيادي ، وباللطف والتهذيب وحدة الذهن ، وكذلك بعنصري القسوة والوحشية.

رابعاً :

طرق ظهور النوعية :

تبرز النوعية عن طريق استخدام الاعتدال والهدوء اللطيف وعبر محدودية للمدى والأثر، وفي تجنب لآراء أو تدابير سياسية أو دينية تحمل التطرف والمغالاة.

وبحدوث أثر مذهل ، وفي عبارات وأصوات ناعمة مريحة حساسة عاطفية لينة ، وبلغة أصلية مبدعة قادرة على توليد المعاني الجديدة ، وفي تحفظ عاقل حكيم حذر .

خامساً :

النموذج الأخير المتحول The New Latest Type :

وتتضمن تغييراته الجمالية ما يأتي :

الأصالة أي المصدر الأصل والاشتقاق في اللغة مع وجود النسب ، والأناقة وبراعة الأسلوب ، والحداثية العصرية ، والصورة العقلية التي تمثل رأياً مبسطاً إلى حد الإفراط المشوه يحملها أفراد جماعة ما في مجتمع ما .

وإلى جانب هذه العناصر تبرز عناصر تمثل قضايا استثنائية نادرة لكنها رائعة وممتازة في قديمها وجديدها .

سادساً :

تغيّرات الطبيعة وأقلمتها Naturalization :

وفيها تدخل إلى جانب عناصر الطبيعة ، والفطرة ، والبساطة . جملة من عناصر فاعلة أخرى في عملية التغيّر وعملية التعديل والتبديل كقضايا ساخنة جمالية عصرية تتركز في التأثير في الوجدان والنفس ، وإثارة العواطف، واستعمال التكلّف والتصنّع عبر طرق قسرية اضطرارية

سابعاً :

الإخلاص والولاء عبر الثقة التامة **Faithful :**

وتشمل تغيراتها عناصر نقل إلى مصطلح (الحقيقة والصدق في موثوقية) والذي يتعرض لعناصر الواقع الحقيقي ، والصحة والدقة والضبط إلى جانب الكذب واعتياده وكثرته، والإخلاص، والصحيح المضبوط والدقيق وضده غير الصحيح ولا الدقيق.

ثامناً : الحقيقة Reality – الواقعية Realism:

وفي مسار التغيير والتبديل لعناصر التغيير الواقعي الحقيقي . تبرز الرؤى الوهمية والخيالية التي تغلب عليها صفات وهمية حالة غير عملية خاصة ، صفات بعيدة عن الإلهام ، وقريبة من الزعم والاختلاق والتلفيق الزائف.

تاسعاً :

طرق مؤدية إلى الاستقبال المتمتع بالفهم والإدراك التام:

وتتلخص في الآتي :

دافع وتحريض ، وعرض لانتقال أفكار جمالية جليلة مهيبة ، وإنعاشها وتهذيبها وتنشيطها إلى سمو ونبل .

ح- الابتهاج الجمالي: اللذة الجمالية Aesthetic pleasure – Jubilant Joy[1]

يعني مصطلح الابتهاج الجمالي – اللذة الجمالية . السعادة والفرح والإحساس بهما في إيجابية عبر فهم الموضوع الجمالي ومن ثم قبوله أو استحسانه في وضعية تامة قاطعة لا يعتريها شك ولا تقبل الجدل ؛ أي في صورة واقعية حقيقية يقينية.

تكتمل هذه الصورة إذا استبدل موضوع الإبداع الفني : العمل الفني المنطلق بـ(صورة فنية جمالية) كما يصفها علم الجمال. هذا الاستبدال والتغير من حالة إلى حالة أخرى ، ومن صورة الموضوع إلى الصورة الجمالية أخذ شوطا طويلا من النظريين الجماليين لتحديد ما يحدث منذ بداية التفكير إلى نهاية الشوط ؛ باحثين كذلك في المشكلات والعوائق التي تعترض أحيانا مثل هذا الانتقال والتغير . وفي استعانة بتيارات الفن السيكولوجية وتيارات علم الجمال.

وقد عُرف منذ القدم أن الخبرات الفنية تختلف عن الخبرات في جماليات الفنون، فالفروق بينهما شاسعة وبعيدة . وقد أبرزتها الخبرات الحياتية العامة. وقد دلل أفلاطون **Plato** في مصطلحه عن الفكرة **Idea** – بعد بحثه وتصنيفه للمصطلح–" أن أعظم الأفكار هي الأحسن". وهكذا استطاع أن يقرر أن السعادة ، وأن الفضيلة والطهارة والعفة ، وبكل ما يحملانه من جوهريات وأهميات وعناصر أساسية ، ليسا هما أساس الابتهاج الجمالي أو إحساس اللذة الجمالية. ذلك لأن ما يفضيان إليه ما هو إلا بصيرة ، فطنة أو حسن تمييز يفصلها عن الابتهاج الجمالي طريق وسط. وأن لحظة التحقيق من الأهمية بمكان للاقتراب أكثر فأكثر من الحقيقة . ومن التقيد ومن الاعتدال الهادئ اللطيف . وفي تجنب للتدابير والمرئيات السياسية أو الاجتماعية المتطرفة. وعلى هذه الصورة تظهر الفكرة الجمالية وسط الابتهاج الجمالي . ففي الابتهاج الجمالي في الفن عمد أفلاطون إلى الاستخفاف ، بل إلى ازدراء الأهداف الأخلاقية وكل محيط أو متعلق بها يضعف من أثر اللذة الجمالية عند الفنون .

إلاّ أن لأرسطو رأياً آخر في الابتهاج الجمالي . فهو يعترف بالخبرة الفنية ولحظات الفهم ولحظات اللذة والاستمتاع فيها . لذلك فهو لا يرى أي تضاد في ميلاد اللحظات ، لأن تجمّع هذه العناصر الخاصة بعضها بعضا بحكم ما تعمله من نزعات وأغراض إنما يصل بها إلى ملازمة وتضمين يدخل في صلب الشيء وفي طبيعته الأساسية.

---

1) Lukács György : Az Esztétikum Sajátossága, Budpest, ١٩٦٥.

وبناء على ذلك فإن أرسطو يعتبر اللذة الجمالية فعلا لا إدلريا منعكساً - إستبطانيا إنعكاسياً - لفن المايم فتحصيل المعرفة . والمثير للدهشة شيئان وإحساسان مريحان في الحياة. لكن الفن والإبداع في الفن يتطلبان اختياراً يعكس المفاجأة . ويجسد الخصائص الأساسية للموضوع الفني لإشعاع إضاءة تكشف عن المفاجأة التي تشد إلى حالة (الابتهاج الجمالي) لهذا يبرز لنا في الحقيقة الكثير من حقائق الأشياء في صورة غير سارة، وتبدو في صور أخرى خرقاء . وفي صورة ثالثة غير قابلة للاستعمال أو الاستقبال على نحو مريح ، وفي صورة رابعة تبدو خطيرة تتطلب الكثير من الحذر ، لكنها في فن المايم — الانعكاسي اللاإرادي تتحول وعبر الفن إلى الضد .. أي إلى الراحة وإلى اللذة والابتهاج الجمالي وهذه هي قيمة الفنون والإبداعات الفنية في الحياة البشرية عامة.

ويوضح تاريخ الابتهاج الجمالي بعد ذلك ميلاد ما أسموه (جماليات مذهب المتعة) **Hedonism** على يد الفيلسوف اليوناني أبيقور **Epicure** (٣٤٢-٢٧٠ق.م) وهو مذهب يقول بأن اللذة أو السعادة هي الخير الأوحد أو الرئيسي في الحياة[١] ظلت لجماليات المذهب تأثيراتها على أن الخبرة في التكوين الفني — وبكل أهدافها — هي بعث الإعجاب وانبثاق اللذة والابتهاج الجمالي في كل لحظة من لحظات التكوين الفني. وهي نظرة تقدمية تضادت تضاداً كاملاً وشديداً مع التفكير الجمالي إبان عصر القرون الوسطى فيما بعد . إذ نصت الديانة الكاثوليكية صاحبة الإمرة في القرون الوسطى على أن اللذة الجمالية إنما تنطلق من الزهد والتنسك **Asceticism** . وفي تعارض — كما يتضح — مع لحظات الابتهاج عند الفلسفة الجمالية اليونانية . (ومما يدل على ذلك نظرة القديس أوجستون[٢] **Sant- Agoston** (٣٥٤-٤٣٠م) التي يعتبر فيها التراجيديا نوعاً من تعمّد الأذى ليصير حقوداً ماكراً ، (انتقام أورست. ذبح ميديا لأطفالها) .

وبين بقاء شذرات وبقايا من ابتهاجات القرون الوسطى ولذاتها بطابعها الديني الكاثوليكي ، وانبثاق عصر النهضة الأوروبي بالإنسانية الإيطالية . تخرج اللذة والابتهاج إلى منحنى تقدمي جديد يقوده الإيطاليون من علماء الجمال والكتاب (الإيطالي فرانسيسكو بتراركا **Francesco Petrarca** (١٣٠٤-١٣٧٤م) ، والفيلسوف وعالم الطبيعة الإيطالي جوليو سيزار اسكاليجر **Julius Scaliger**

---

١) منير البعلبكي ، قاموس المورد ، ط ١٦ ، ملحق معجم الأعلام ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢م ، مادة (E) ، ص ٣٩

٢) د. أوفسيانيكوف واخرون . أسس علم الجمال الماركسي اللينيني نفسه ص ١٧

ceaser(١٤٨٤–١٥٥٨م) كامبينالا Campanella إلاّ أن توماس هوبز [١] [٢] Thomas Hobbes (١٥٨٨–١٦٧٩م) الفيلسوف الإنجليزي الذي أيّد الحكم الملكي المطلق في إنجلترا يعترف بأن للابتهاج الجمالي ثلاثة أسباب رئيسية يراها كالآتي، وفي الفن خاصة : ١– إذا قدّم الفن خبرات جديدة.

٢– إذا لخّص الفن ضمن إبداعاته الخبرات المريحة في الماضي.

٣– إذا ما عرض الفن ضمن التلخيصات السابق الإشارة إليها في(٢) الخبرات غير المريحة والماضي المضطرب والإزعاج والعسير والشاق. فليس ذلك سوى الماضي وصورته .

يرجع الفضل في تفسيرات جديدة للابتهاج إلى الفيلسوف وعالم الجمال الإنجليزي أنتوني آشلي — كوبر شافتسبوري Antony Ashley - Cooper Shaftesbury (١٦٧١–١٧١٣م) إبان عصر النهضة الإنجليزي، إذ يرى أن الجمال عنصر من عناصر ميلاد الابتهاج والإحساس به ، فاصلاً اللذة الجسدية عن فكرته هذه . هذا بينما نرى عالم الجمال الفرنسي شارل باتو Charles atteux (١٧١٣–١٧٨٠م) يفرق بين الفروع الفنية المختلفة والابتهاج الخالص أو الجمال الخالص . إذ يعتبر الابتهاج تقليداً لطبيعة الجمالي . في الموسيقى والشعر والنحت والرسم والرقص وغيرها من فنون هي فنون آلية حرفية Mechanic Arts هدفها تحميل هذه الفنون عناصر الجمال وجزئياته (كما يبدو جلياً في الشعر والخطابة والمعمار) إلاّ أن الفرنسي دي لامبير [٣] Jean Le Roun D'Alembert عضو الأكاديمية الفرنسية يقف موقف التضاد من تفسيرات باتو. فهو لا يرى في الابتهاج تقليداً للطبيعة ، ولا يقتنع بعلاقة الابتهاج ببعض الفنون. كما يقرر فصلاً وانفصالاً كاملاً بين كل من الابتهاج ، والفائدة التي يمكن أن تتواجد في هدف من أهداف الفن.

إلى أن جاء الفيلسوف والرياضي الألماني البارون جوتفريد ولهلم فون لايبنتز Baron, Gottfried Wilhelm Von Leibnitz (١٦٤٦ — ١٧١٦م) القائل بعدم التعارض بين الإيمان والعقل ، ومن بعده تلميذه بومجارتن ، المؤيد في فلسفته الجمالية بأن اكتمال العالم هو الأساس والجوهر ، وتمامه يكمن في تمام إنسان هذا العالم واكتماله، حتى يتعرف الإنسان نفسه — وسط عالمه. على تمام اكتمال العالم من حوله.

---

١)راجع : د. كمال الدين عيد ، جماليات الفنون ، نفسه ، ص ١٢٤.

٢) A.F.Loszev& V.P.Sesztakov, Az Esztétikai Kategóriák Története, Gondolat, ١٩٨٢, p. ٣٠.

٣)راجع : د. كمال الدين عيد ، جماليات الفنون ، نفسه ، ص ١٢٤.

هـذه الـصورة الجمالـية – والمثالـية في آن واحـد – تتطلب الإعداد لمعارف نقية ومفهومة ومقـبولة تـؤدي إلى نتيجة لا لبس فيها ولا غبار عليها تزعق منادية بالحقيقة والإحساس الـصافي ، في مـواجهة المعـرفة بالأحاسـيس غـير الواضـحة المـضطربة غـير المستقرة ، أو الأحاسـيس المعـتمة الغامـضة المـبهمة والباهتة بليدة الفهم . هذه الصورة الجمالية المثالية المـرتقبة حاملـة الجمـال في ثـناياها وطـياتها ، تكـشف بالـضرورة عن تأثير رائع ومهم ومتفاعل أطلق عليه علماء الجمال مصطلح : الابتهاج الجمالي – اللذة الجمالية.

في عـصر الكلاسـيكية الألمانـية خـصص الفيلـسوف الألمانـي إيمانـويل كـانط [١] [٢] Immanwel Kant (١٧٢٤–١٨٠٤م) جهـداً خاصـاً مـن فكـره متـأملاً في مشكلات الوصـول إلى الابـتهاج الجمالـي ، حتـى وصـل إلى أن كـل لـذة ، وكل منشطات الأفكار الجمالـية ، إنمـا هي رغبات بهيمية للإنسان ، وإحساس جسماني معني بالدرجة الأولى بالجـسد وحاجاتـه ، لكـنه يتميـز بأنـه إحـساس جسماني مريح للبال ، يشجع ويقوي ويـساعد ، خاصـة في الإبداعات الفنية التي يبدو فيها هذا الإحساس الجسماني اهتياجاً وضجة وشعوراً قوياً نحو نبأ أو حدث مثير لا يهدف إلى أية فوائد أو أهداف إلا الحدث الدرامي في الفن .

هـذا الحـدث الدرامي ينبئ عن ثلاثة طرق أو هو ينقل ثلاث وسائل مختلفة للتعامل معه هي :

(١) عمل فني يحمل السعادة والحظ **Fortunate** ،

(٢) عمل إذاعي **Radio play** يتعامل بالصوتيات ،

(٣) عمل فني يحمل الفكر العقلي **Mental Thought** .

وتفسير كانط لهذه الطرق الثلاثة يسير على النحو الآتي :

يفتقد الطريق الأول تماماً إلى الجمالية **Aestheticism** لارتباطه بالمصلحة أو المنفعة.

يحـتاج الطـريق الثانـي – الإذاعـي ، إلى دخـول الموسـيقى وإشـراكها بطـريقة تؤدى إلى إحداث الإحساس الجسماني للمستمع إلى الراديو .

---

١) أنظر : د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، الأعمال الفكرية ، ٢٠٠٢م . ص ١٣٢ .

٢) د. كمال الدين عيد ، جماليات الفنون ، نفسه .

وفي الطريق الثالث حيث الفكر العقلي يفترض إحلال الهزلية والإضحاك **Comicality** سواء في المضمون الدرامي أو الشخصيات الدرامية (مسرحياً وسينمائياً) لتوليد الابتهاج الجمالي في النهاية.

ومع فهمنا بعد الاستقراء لهذه الطرق الثلاث في الأعمال الإبداعية الفنية ، إلاّ أننا نرى أنها تكاد تكون مخصصة ومفصلة فلسفياً على ساحة الفنون ، وهي طرق رائعة وإيجابية حقاً ، لكنها تحصر (الابتهاج الجمالي – اللذة الجمالية) في سياج الإبداع الفني وإطاره . بمعنى أنها تغفل تحليلهما وتفسيرهما (الابتهاج واللذة) عند بقية مجموعات المواطنين والعامة . وهو ما انتبه إليه الفيلسوف وعالم الجمال الألماني يوهان جوتفريد هردر **Johann Gottfried Herder** (١٧٤٤–١٨٠٣م) الحامل لفلسفة جماليات لايبنتز ، منتقداً تفسير كانط ورؤيته في الابتهاج – اللذة الجمالية . مفسراً أن مركزية الجمالية في الابتهاج – اللذة تتوخى الجمال ، والجودة **Goodness** ، والحقيقة الصادقة الدقيقة **Veracity** . والمنفعة **Utilitarianism** باعتبارها مذهباً لمصطلح (المنفعة) الذي يقول وينص على هدفين أساسيين هما :

أن تحقيق أعظم الخير لأكبر عدد من الناس يجب أن يكون هدف السلوك البشري.

أن الأعمال تكون صالحة إذا كانت نافعة .

كما تعرضت آراء كانط أيضاً إلى زميله الدرامي والفيلسوف الألماني فريدريك كريستوف يوهان شيللر **Friedrich Christoph Johann Schiller** (١٧٥٩–١٨٠٥م).

ت– الجمالية المدنية **Civilized Aestheticism**:

المقصود بالمصطلح تفسيراً هو التمدّن في صيرورة الأمم . والرفعة في كل من الذوق والتفكير والتصرفات . خرجت هذه الجمالية المدنية لتعلن – ومن البداية – أن خطوطها الجمالية تقوم على أسس الفلسفة الوضعية اليقينية **Positivism** وتعنى فيها هذه الأسس بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب ، وفي إهمال لكل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة . ومن الواضح جلياً أن كل نشاط – وكما في الفن أيضاً – يسعى إلى إحداث الابتهاج ، وأن هذا الابتهاج يفصل نفسه بعيداً عن كل لحظات العقلانية **Intellectualism** محرراً من كل نشاط عقلي قد يساهم في اللذة والابتهاج . وعلى هذه الصورة تكونت في الجمالية المدنية أشكال وعناصر أولية أساسية في الجوهر تتميز بأداة مركبة تجمع الآتي :

المـيزة والخاصية . في التدقيق والعناية بالتفاصيل **Particularity** وبتعدد الانحياز إلى التخصيص لا إلى التعميم.

فاعلية الابتهاج المريح الباعث إلى القبول ، والمتناغم في اتجاهه إلى الاستعداد للموافقة (يظهر هذا العنصر بارزاً في الأعمال الفنية المختلفة).

الابتهاج – لذة الذات **Self-Satisfaction** أي الرضا .

الإرضاء الذاتي للغريزة .

إفراغ الأحاسيس والتحرر من شحناتها المثيرة الكهربية **Electric discharge**.

إخفاء الولع والإعجاب .

هكذا بدت الجمالية المدنية في صورة ارتكاز على الطبيعة الفيزيائية وفي التمسك بخصائصها كما يبدو عند فلسفة كل من السوسيولوجي والسيكولوجي الإنجليزي هربرت سبنسر **Herbert Spencer** (١٨٢٠–١٩٠٣م) ، وعالم النفس والجمال الألماني كارل جروس **Karl Groos** (١٨٦١–١٩٤٦م).

ي– الحكم الجمالي [١]:

من الصعوبة بمكان إصدار الأحكام الجمالية على كل إنسان . إذ أن للحكم الجمالي مقاييس وأبعاد حسية وإدراكية ، وخمائر فهم ، وخلفيات عقلية ، وخبرات حياتية ، تتجمع كلها – وفي لحظات قريبة إن لم تكن في لحظة واحدة . لإصدار حكم سليم وصحيح على عمل فني يرقى إلى ذروة الجمال.

وبمعنى آخر ، فإن الحكم الجمالي هو التقويم والتثمين لعمل من الأعمال أو لموضوع من الموضوعات **Evaluation** ، ففي البدايات القديمة لعلم الجمال لم يكن الاهتمام واضحاً أو جديراً بمصطلح (الحكم الجمالي) إذ بدأ الانتباه إلى المصطلح مؤخراً . قديماً لم ينتبه الحكم الجمالي إلا إلى القواعد الموروثة والتقليدية ، وفي محاولة لوضع معيار أو نموذج **Norm** يصبح كقاعدة يُحكم بها على الجمال . لم تكن الأحكام سليمة في الكثير من الأحوال . لكن فكر أفلاطون **Plato** يتفتق عن حلول جزئية للحكم الجمالي . حين يقرر أن العالم الخارجي بكل ما فيه من أسرار وغير مرئيات يتضمن جمال الله سبحانه وتعالى وجمالياته أيضاً بما يجبرنا كبشر على أن نجمّل أرواحنا

---

١) F. Nagy : Esztétikai Értékitélet, Nyely És Komikum. Mnyör, ١٩٧٠. pp ١٧٦–١٧٩
(ترجمة شفهية للدكتور كمال عيد)

ونفوسنا لتبقى نقية صالحة . لكن الفكر الجمالي الأفلاطوني لم ينتشر . على اعتبار أن المعارضين له قد رأوا اختلافات كبيرة عند البشر، وتعدد أرواحهم ونفسياتهم . بما لا يمكن الحكم عليهم بميزان أو مقياس موحد.

ظلت مشكلة (الحكم الجمالي) بلا حلول إبان عصر القرون الوسطى وعصر النهضة . حتى توصل الكلاسيكيون إلى أن الحكم الجمالي ما هو إلاّ التعرف والاعتراف بتاريخ العقلانية، وكذلك القطع به بغطرسة وبغير مبرر كاف ، ووجهة نظر، ومجموعة من الأفكار مبنية على مقدمات غير ممحصة تمحيصاً كافياً ، وكأن الحكم الجمالي كالعقيدة سواء بسواء.

وتحدث المفاجأة لأول مرة في تاريخ تطور الحكم الجمالي. إذ تتجمع آراء كل من أ. أ. ك. شافتسبوري **Shaftesbury**. فرانسيس هاتشستون **Francis Hutcheston** (١٦٩٤-١٧٤٧م) ، وجيرارد **Gerard** [1]

لتقدم أفكاراً رائدة عن قواعد الحكم الجمالي وأساليبه التي تظهر على المستويين : العام الحياتي والفني . ومع ذلك فقد كان هناك النظر التقليدي القديم للأحكام الذي يعوق هذه المفاجآت ويشد الحكم الجمالي إلى الماضي السجين ، في عودة إلى الغريزة أو إلى الماضي شديد الاهتزاز بلا عدالة في الأحكام ، ردة إلى الخلف تعاود القهقرة .

إلى أن فجّر السير أليك دوجلاس هوم – هيوم **Sir, Alec Douglas Home-Hume** فكرة (الترافق) **Association** ويقصد بها تصادق شيء وترابطه في الذاكرة أو الخيال مع شيء آخر، وأطلق عليها الحكم الجمالي المتحد .. أي الحكم المزامل المرافق أو المساعد وغير المتمتع بكامل الحقوق أو الامتيازات ، خاصة عندما يتعلق الأمر بتداعي المعاني أو الخواطر، حتى جاء عصر كانط **Kant** ليتقبل ما وصل إليه سابقوه من أحكام على الحكم الجمالي ، ثم يعمل على دراسة التناقضات في المبادئ والقوانين **Antinomy** وليعبر عليها إلى الشرعية العامة للفاعلية والذاتية ، ومقرراً أن الأحكام الجمالية ليست فكرة **Idea** ، ولا هي تصور **Concept** ، لكنها خصائص حسية ونبضات تعمل على الذاتية وبصورة فعالة مؤثرة نافذة المفعول **Effective** ، ذلك لأن

---

١) د. كمال الدين عيد ، جماليات الفنون ، نفسه

لكل إنسان القدرة على استقبال إحساس الحكم الجمالي المشترك وفق مقياس ومعيار نموذجيين. [1]

ثانياً : الفاعلية الجمالية

١- نشأة النشاط الجمالي في الطبيعة والأدب والفن:

تمارس الطبيعة منذ بدء الخليقة نشاطها الجمالي ، قبل ممارستها لنشاطها الوظيفي (الحياتي أو الكوني) في العديد من مفرداتها وصورها . فشروق الشمس في مطلع كل صبح ومغيبها في نهاية اليوم بشكل متوال ومنتظم دون انقطاع . وتدرج ضيائها ما بين السطوع والتوهج والخفوت وتدرج لونها ما بين النصوع والبهتان وحركتها في نصف دائرة عبر الفضاء السماوي اللامتناهي في زرقته بدءاً من وراء النصف الذي يبدأ في الإظلام برحيلها عنه وتعامدها المتدرج في منتصف النصف الثاني من الكرة الأرضية والتي تسقط أشعتها وضياءها المتدرج على مدى النهار حتى غيابها الذي يوهم الناظر إلى آخر مدى لرؤية البحر على شاطئ مدينة ساحلية بأنها تغطس في آخر حدود البحر.

كما تمارس نشاطها الجمالي في تدرج ألوان الأزهار والورود وتدرج ألوان أوراق الأشجار وتنوعها . وفي حركة الطير في خفقان أجنحته في سباحته الفضائية علواً وهبوطاً وحطاً على فروع الشجر ، أو انقضاضاً على فرائس ضعاف الطير. وكذلك تمارس الطبيعة نشاطها الجمالي في حركة الأمواج في هياج البحر ، وفي سكون حركة أمواجه ، وفي تدرج ألوان مياهه ما بين الزرقة والخضرة والدكنة والشفافية ، حسب تضاريس كل منطقة . وتمارس الطبيعة نشاطها الجمالي أيضاً في تضاد أشكال جبالها . ما بين الارتفاعات الشاهقة والمتوسطة والمنخفضة . وتباين ألوانها ما بين الحمرة والصفرة والخضرة . والتضاد بين الأسود والأبيض أو المشوب بالحمرة والزرقة أو الخضرة معاً . وكذلك تمارس نشاطها الجمالي في تنوع الأحجام في الطبيعة ربما في البقعة الجغرافية الواحدة ما بين الجبال والأحجار المتفرقة والزلط بأنواعه والرمال الناعمة والرمال الخشنة. كما تمارس نشاطها الجمالي في مجاورة النار للماء والوحوش للبشر والغابات للصحاري. فهذا التدرج في العنصر الواحد شكلاً ووظيفة كغناء الطيور وشذى الأزهار والورود وحفيف أوراق الأشجار وصرير الرياح وصفيرها عند احتكاك التيارات الهوائية بجذوع الأشجار وأغصانها وبمنحدرات الجبال وبعواء الذئاب والكلاب وثغاء الغنم

---

[1] أنظر : د. أميرة مطر . فلسفة الجمال . أعلامها ومذاهبها . نفسه . ص ١٣٢ وما بعدها .

ونهيق الحمير وصهيل الخيول وشحيج البغال وطنين الحشرات وزئير الأسود وتقافز القردة على فروع الأشجار في الغابات وظلال الأشياء والبشر في مراحل من النهار وتبادلية الليل والنهار، تلك الثنائية الخالدة المتضادة في حركة دائبة منها المرئي رؤية العين وغير المرئي والمسموع وغير المسموع، كل تلك الصور هي شواهد حقيقية على الوظيفة الجمالية لتفاعل كل الموجودات في الطبيعة ما بين التوافق والتناقض.

ولأن (الإنسان تلميذ الحيوان) كما يقول الفيلسوف المادي اليوناني ديموقريطس الأبديري Democritus of Abdera[1] * (٤٦٠-٣٧٠ق.م) فلقد تعلم من الطبيعة (فالغناء من الطيور والعصافير والموسيقى من صفير الرياح في احتكاكاتها بالجبال وفروع الأشجار في الغابات وبناء المساكن من العناكب) وهكذا. ومع تزايد خبراته وتجاربه تحول من أكل اللحوم النيئة إلى أكلها مشوية ومطهية فوجد مذاقها أفضل . ومع تمدنه وتحضره تزايدت قدرته على التحبيذ والتفضيل والنبذ فصار يفضل شيئاً وينصرف عن أشياء ، وعندئذٍ تملك القدرة على الحكم والتقدير فصار يقدر ما يريد وما لا يريد ويمايز في اختياراته وفقاً لممارساته ومن ثم أصبحت له إرادة ، وشيئاً من الاستطاعة وتلك كانت بداية تكوين الحس التفضيلي عنده تبعاً للحاجات الحياتية الضرورية (الغذاء — الكساء — السكن) حُباً في البقاء المتطور والآمن . ومع كل ممارسة يمارسها قد يتعرف على جديد يكتشفه ، ومع كل اكتشاف تسهل أموره الحياتية ومع تكرار الممارسة يتحسن أداؤه ، ويتمرس على الشيء فيمارس عمليات تحسين أدواته وأشيائه تسهيلاً للعمل وتوفيراً للوقت وللجهد ، ومن ثم يتطور حسه وحساسيته نتيجة لتطور أدواته التي هي بمثابة أدوات إنتاج تتيح له البقاء الأنفع والأرفع والأكثر أمناً . من هنا أنصت للطبيعة مندهشاً لما تصدره من أصوات لها إيقاعات ومماثلات أو متشابهات ، وأمعن النظر إلى ما

---

١) الموسوعة الفلسفية ، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين ، ت: سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٥ ، يناير١٩٨٥م :

* أسس نظرية الجزء الذي لا يتجزأ فقد كان يؤمن ببدايتين أوليتين : الذرات والفراغ. فقد نادى بأن الذرات — وهي جزئيات لا تنقسم— ثابتة وخالدة . وفي حركة مستمرة ، ولا تختلف إلا في الشكل والحجم والوضع والترتيب. فالذرات ليست لها خواص أخرى مثل الصوت واللون والتذوق. وهي توجد وفق الظروف (لا بطبيعة الأشياء نفسها) ... وفي نظريته في المعرفة افترض أن الأجسام تُقذف بقواقع رفيعة (الأفكار أو الصور) للأشياء التي تنعكس على الحواس، والإدراك الحسي هو المصدر الرئيسي للمعرفة. غير أنه لا يولد شيء أكثر من معرفة (معتمة) عن الأشياء. ويتم تجاوز هذه المعرفة بمعرفة أخرى (ساطعة) وأكثر رهافة، وهي المعرفة بالعقل التي تفضي إلى معرفة ماهية العالم — الذرات والفراغ. وعلى هذا أثار ديموقريطس مشكلة العلاقة بين الحواس والعقل في المعرفة

حـوله ممـا حـوته البيئة بكل متناقضاتها ومتماثلاتها فحاول محاكاتها سواء بالصوت أو بالحـركة ورويـداً رويـداً أفلـح في تقلـيد الطـيور فـصار له الغناء وفي تقليد الرياح فصار له الـصفير الموسيقي بوساطة خامة بيئية هي (البوصة) فصنع آلات إيقاعية ونفخية بدائية تمامـاً كما صنع أدوات القنص توفيراً للطعام وأدوات القتل توفيراً للحماية وللأمن حباً في الـبقاء ، وأحـياناً عـشقاً للـتفوق علـى كائـنات أضـخم إشباعاً لنوازع غير سوية . وهكذا كانـت مـسيرته في اتجـاهين مـتلازمين أولهمـا : اتجاه تأمين حياته ، والثاني : اتجاه تحـسين هـذه الحـياة. فيمـثّل الاتجـاه الأول الـبعد النفْعي وهو بُعد تحتمه ضرورة البقاء والحفـاظ علـى الجـنس ، ويمـثل الاتجـاه الثانـي البعد التحسيني أو التجميلي وهو بُعد تكميلـي تحـتمه ضـرورة الترويـح عن النفس شـأنه شأن الطيور. فهي تغرد في وقت صفاء وخـلاء ذهـن مـن مـتاعب الطـيران بحثاً عن القوت هنا أو هناك ، وشأن الوحوش في ما يـصدر عـنها من أصوات ما بين الزئير والنعير والصهيل والعواء إعلاناً عن وجودها وربما تنفيـساً عـن حالات ضيق أو كبت وربما لتصنع خطاب تواصل مع الغير من بني جنسها أو مـن فـصيلتها ، وشـأنه شـأن القـرود في مداعبـتها بعضها بعضاً في تقافزها هنا وهناك استعراضـاً لمهاراتهـا ؛ إذن فـلا بأس من استعراضه لمهاراته . أليست له كبقية الكائنات مهـارات يفتخـر بهـا ويـرغب في الإعلان عنها . وهو عبر ذلك كله يمارس عملية التمتع والترويـح عـن الـذات ؛ وهـل للجمالـية هـدف أفضل من الترويح عن النفس والتمتع بما نرى أو نسمع أو نشعر؟.

مـن الملاحـظ أن بـدايات الإحـساس بجمالـية مـا يفعل ذلك الإنسان في بداياته الأولى . تلـك الـتي يعرفها أساتذة تاريخ الفن وتاريخ التذوق الفني حيث يربطون ما بين محاكـاة الإنـسان للطبـيعة وظهـور بعض الرجال الأول في العصور القديمة الذين برزوا في عملـيات المحاكـاة (محاكاة الصيد والقنص إذ يحاكي رجل منهم الصياد ويحاكي الآخر الحـيوان في معـركة غـير متكافئة على المستوى الجسمي والعقلي التي ينتصر بها الإنسان الأول علـى الـوحش المفـترس . إذ يوظـف الحاكي المحاكي خياله في نسج قصة انتصاره علـى ذلـك الـوحش ويـزين لـرفاقه في (الـسهراية) علـى ضـوء وهـج النار المشتغلة صورة بطولـته واشـتعال ذكائـه . ومن هذا التزيين تحسيناً لصورته ؛ بدأت فكرة تجميل الفعل المحاكـي ومـن ثـم تطورت أساليب الحكي مع تطور أساليب المعيشة ، حتى صارت إلى مـا صـارت إليه المدنية والحضارات بظهور الملاحم والقصائد المطولة . التي تتأسس ككل تخيـيل أدبـي على الصور والأخيلة والموسيقى . وفنون الصياغة ما بين الإظهار والإخفاء

والتقديم والتأخير والحذف والاستطراد والحشو والتكثيف والتشبيهات والاستعارات وألوان المجاز ، فصارت الكتابات والفنون إلى ما صارت إليه من شاعرية التعبير قصاً أو رواية أو مسرحية أو سيناريو أو قصيدة لها أبعادها الجمالية جنباً إلى جنب مع أبعادها الغنائية أو الدرامية أو التشكيلية لتتأكد مقولة : " التعبير الفني : عبارة عن مشاعر مصورة أو مجسدة بالكلمات في حالة حركة متوازية . تنصهر فيها التناقضات ، وتتسق مع المتماثلات في وحدة الإنتاج الإبداعي. فهي إذن مشاعر عاملة من خلال الصوت البشري ، كهدفٍ محددٍ يسعى الفنان – حالة التمثيل – للوصول إليه ؛ عن طريق الشدة والدرجة والنوعية ، تحقيقاً لدافع ما من خلال شكل ممتع ومقنع في آن . وهو لكي يمتع لابد وأن يتنوع ، وأن يتشكل بعناصر فنية فيها توافقات . وتعارضات ، واستعارات وتوريات. وهو لكي يقنع فلابد وأن يكون واضحاً في خطابه مركزاً على مناط القول تأكيداً للمماثلات المعنوية ومؤطراً للمقارنات الفكرية ؛ لذا فهو يحتاج إلى تبسيط وتركيب في آن واحد ، وإلى تلوين في الصوت وفي الحركة والإيماءة والإشارة بما لا يخل بالتوازن الأدائي في التعبير إظهاراً للتوافق في صورة المسموع والمرئي . مع ملاحظة أن الصورة الجمالية تتبدى في التعبير الأدبي الدرامي أوالفني المراوغ مسرحياً أو سينمائياً" [1] إذن فالمفارقات والمقاربات المتوازنة والمتوافقة في الصورة الواحدة صوتية كانت أم مرئية هي التي تخلق جمالية التعبير في الفنون الزمانية وجمالية التشكيل في الفنون المكانية كما يقول جان برتلمي [2] إذ أن تفارق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط ينتميان لتناسق النغمات .

ولما كانت للآداب والفنون مدارس متعددة ما بين كلاسيكية ورومانتيكية وطبيعية وواقعية ورمزية وتكعيبية وسيريالية وتسجيلية وملحمية وعبثية فمن البداهة أن لكل منها جمالياتها . فتصوير حقائق الإنسان في علاقته مع الكون لها جمالياتها التي لازمت أعمال كبار كتاب المسرح اليوناني (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وأريستوفانيس) ومن تبعهم كسينيكا عند الرومان أو ترنتيوس أو من استظل بأسلوبهم تحت مظلة أرسطو، كما أن تصوير مشاعر الإنسان في جيشانها وتدفقها العارم بما تقوم عليه

---

١) د. أبو الحسن سلاّم ، محاضرات في جماليات المسرح ، لطلاب قسم المسرح ، جامعة الإسكندرية ف. أول – ٢٠٠٣ –٢٠٠٤م.

٢) جان برتلمي ، مبادئ علم الجمال ، ترجمة: د.كمال عبد العزيز ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ص ٤٦٨.

الـرومنتيكية مغاير في جمالياته لجماليات الكلاسيكية . فجماليات الرومنتيكية عند الـشاعر الفرنـسي فيكـتور هوجـو Victor Marie Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥م) في (البؤسـاء) وجمالـيات ولـيم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦م) في مـزجه للصورة الكلاسيكية مع الجو الرومنتيكي تختلف عن جماليات الطبيعية التي تـصور تفاصيل الحـياة الاجتماعـية وحقائقهـا ، مـن خـلال زوايـا مختارة ، وكذلك تخـتلف جماليات الواقعية في تصوير مثالية الأفعال والأشياء عن جماليات التعبيرية ؛ الـتي تعكـس في صورها ذاتية الإنسان ولاشعوره Subconscious في معاناته التي تخـتلف عـنها جمالـيات الرمـزية في تصوير جوهر الفكر الإنساني المجرد . وكذلك تخـتلف جمالـيات الوحـشية الـتي تعنـى بتـصوير غرائـز الإنـسان وحالات التحرر الـشعوري بمـا يغاير جماليات السيريالية التي تهتم بتصوير الخيال الجامح للإنسان واسـتجلاء الحقـيقة عـبر اللاوعـي. وفي حـين يـرى المـستقبليون والعبثيون في تصوير عدمية الوجود فكراً ومادة وعقائد هدفاً وتعبيراً عن فقدان الجمال ، فإن الملحمية تعيد تصوير حقائق التغير والحراك الاجتماعي كشفاً عن الظواهر الاجتماعية فتشير إلى أن الجمـال لا يخلـو مـن تـشويه ،وأن القبح أو التشويه لا يخلو من جمال. وكذلك يرى أصـحاب المـسرح التـسجيلي مـن خـلال تـصويرهم لحقائـق التغير التاريخي وطبيعة الحراك بكشف الظاهرة التاريخية نفس الذي رأته الملحمية في مسألة البعد الجمالي.

فالجمالـية إذن تختلف باختلاف المدارس الأدبية والفنية في المسرح وفي السينما . غـير أن جمـيع المـدارس الأدبـية والفنـية علـى الـسواء تتوحد فيها نبرة الصدق في التعـبير حتـى يـصبح كـل إنـتاج أدبـي أو فـني إنتاجاً إبداعياً . وفي ذلك يقول الشاعر والكاتـب المـسرحي الفرنسي بيير كورني Pierre Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤م) : " إن أهمـية المـسرحية لا تـتوقف على ما فيها من الحوادث الشائعة والمواقف العاطفية المؤثرة والألـوان المحلـية الفائقة ، بل على ما فيها من تصوير صادق للغرائز والمشاعر الإنسانية الخالـدة، التي يلتقي فيها أبناء البشر جميعاً ، ولا تنفرد بها أمة دون أخرى مهما تغير الزمان واختلف المكان ". [١]

---

١) أندريه جيد ، صور أدبية ، "مقال عن كورني " مقتبس في جان برتلمي ، نفسه ، ص ٤٣٨.

على أن من المهم الالتفات إلى تلازم التعبير الجمالي مع التعبير الدرامي أو التعبير التشكيلي في المسرح أو في السينما ذلك أن " التعبير وحده قد يؤدي إلى "الفن للفن" إذا أسرف في الهيام بجمال الشكل والتأنق في المبنى على حساب المعنى والمضمون"[1]
والتفسير وحده كذلك قد يؤدي إلى "الفن الملتزم إذا أسرف في التقيد بمعنى خاص ومضمون معين ليس إلى التحرر والاستقلال عنهما " ويضيف الحكيم : " فالفن للفن هو حبس للفنان في هيكل الشكل " وبعيداً عن الآداب والفنون فإن تأمل إحدى الآيات القرآنية من سورة الكهف يكشف لنا عن التتابع الجمالي للمشهد القرآني :

" أولئك لهم جنات عدن تجري من تحتهم الأنهار
يحلون فيها من أساور من ذهب
ويلبسون ثياباً خضراً من سندس واستبرق
متكئين فيها على الأرائك
نعم الثواب وحسنت مرتفقا " [2]

المشهد يبدأ بتحديد المنظر (جنات عدن) ومعلوم ما بها من أشجار وأطيار وأنهار وحور عين – ثم إلى هيئة أهلها إذ يتدرج الوصف القرآني للمشهد في جنات عدن ليكشف عن أول ما تلتفت إليه العين التي تنظر إلى الآخر حيث الزينة (الحلي) ثم يتدرج ليصف الزي ونوعه ولونه . ويتدرج ليصف الأثاث والتكوين الحركي من حيث هيئة الجلوس أو الاضطجاع منتهياً بتحديد السببية فهذه الجلسة السعيدة في حالة التزين والتزيي والطمأنينة في جنات عدن هي مكافأة من الله لأولئك الذين أطاعوه وأدوا ما عليهم من واجبات نحو الله ، ونحو أوامره.

وإذا كنا نرى الآية الكريمة تبدأ في وصف نعيم جنات عدن بمناظرها المتخيلة وبالزينة التي يتزين بها أهلوها ؛ فإن الأمر يختلف في الأسلوب الأدبي والفني ففي مسرحية (برلمان النساء) لأريستوفانيس . تبكر براكساجوره في مناجاتها من المشهد الافتتاحي لخطابها في الفجر صبيحة تنفيذها لمؤامرة الانقلاب البرلماني النسائي تبكر

---

١) توفيق الحكيم ، سجن العمر ، القاهرة ، مطبعة الآداب ومكتبتها بدرب الجماميز ١٩٦٤م.

٢) سورة الكهف ، آية رقم (٣١) .

بمصباحها بوصف مادته ثم تشكيله على هيئته ثم مكملات الشكل أو زخارفه وبعد ذلك نفعه أو قيمته الوظيفية :

" إيه يا قنديلي المنير

صانع الفخار من الطين شكلك

واستكملك

طين ولكن زي نور الشمس تهدي خطونا

لما تتملَّى علينا بطلتك وبطلعتك " [1]

وحول ذلك يأتي توكيد جون درايدن [2] John Dryden (١٦٣١-١٧٠٠م) في كلامه حول آليات توظيف الشاعر لملكة الخيال إذ يقول : " .. أول النعم في خيال الشاعر الابتكار الحق ، أو إيجاد الفكرة ، وثانيها : التصور أو التنويع الذي يستنبط أو يشكل تلك الفكرة ، كما يمثلها الحكم بما يناسب الموضوع ، وثالثها: فن القول أو فن إظهار تلك الفكرة وتزويقها ، بعد أن تم إيجادها والتنويع فيها ، بكلمات ذات مغزى ، مناسبة ، رنانة : فحيوية الخيال تبدو في الابتكار، والخصوبة في التصور، والدقة في التعبير " ولاشك أن جماليات الصورة تختلف في العرض المسرحي عنها في النص المسرحي ، وقد لا تختلف إذا اقتصرت في النص على التعبير الكلامي المعتمد على تقنية الكناية أو الاستعارة ، ومثالها كثير في النصوص المسرحية منها ما قالته الليدي مكبث فور انتهائها من تلطيخ حارسي مخدع الملك دنكن بدم الملك القتيل لتوحي لرجال البلاط بعد ذلك بأنهما قاتلاه: " لقد ذهبت يدي بدمه My hands are of your colour " [3] كناية عن دم الملك . وما قالته (هيلين) بطلة مسرحية بيتر شيفر [4] : " الإنسان حين لا يكمل أي شيء حتى النهاية فلا يمكن لأحد أن يحكم عليه " [5] ،

---

١) أريستوفانيس ، النساء في البرلمان ، ترجمة : د. لطفي عبد الوهاب ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٦م ، المشهد الافتتاحي.

٢) درايدن ، مقدمة : السنة العجيبة ، ص١٥.

٣ William Shakespeare , The Leopold Shakespeare, The Poet's Works in Chronological Order, ١٨٩٦, P. ٧٥١. Cassell and Company, London, Paris and Melbourne,

٤) بيتر شيفر ، رقصة الدم ، ترجمة شوقي فهيم ، سلسلة آفاق الترجمة ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ع٦٢، ١٩٩٩.

٥) المصدر السابق نفسه ، ص ٨٣

" صياغة الجمال هي المبرر لحياة الإنسان " [1] ، "يجب أن نكون كالآلهة عندما نشرع في خلق عالم جديد " [2] ، " ذلك الرجل كان قاتلاً للجمال وليس في العالم كله جريمة أبشع من هذا " [3] ، "من أذل الإنسان أذل الإله داخله " [4] ، " أي عقاب أجدر من هذا يوقع على رجل شن حرباً ضد الصور – أن لا يرى أية صورة طوال حياته "[5]، " لا تعش أبداً تلعن الدهر ، بل كن قاضياً هذا حقك " [6]

وما قالته شخصية (الحكيم الثاني) في مسرحية (توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة) [7]: "من سمع بجيش كسب معركة في جو من الحرية الكاملة " وما قالته شخصية (ميفستوفوليس) في مسرحية (فاوست كما أراه) للشاعر الفرنسي بول فاليري [8] Paul Valéry (١٨٧١-١٩٤٥م) : " من يؤاكل الشيطان يجب أن تكون ملعقته طويلة " وقول كليبر في سليمان الحلبى لألفريد فرج " لا أريده أن يدفع أريده أن يركع " في رده على المهندس جابلان الذي يناقشه في مبالغة طلب الفدية من الشيخ السادات . حيث جاءت هذه الجملة تكثيفاً لمجمل انتهاكات الحملة الفرنسية على مصر ، من تدنيس المقدسات بدخول الخيل إلى المسجد الأزهر . وإجبار كل عالم من كبار علمائه على دفع جزية أكثر بكثير من طاقته إمعاناً في إذلاله وإخضاعه .

هذه الصور الجمالية في لغة الحوار المسرحي للعديد من النصوص فيها من جماليات المضمون إلى جانب جماليات التشكيل الأسلوبي ما يرقى بها إلى مصاف الحكمة أو المثل السائر . وهي صور لابد أن يحتفي المثلون – الذين يؤدون الأدوار التي حملّها مؤلفو النصوص المسرحية – بصور جمالية في لغة الحوار ، حتى يضيئوا تلك الصور إضاءة تليق بتلك الصور ويزنوها بميزانها الجمالي والمضموني .

---

١) نفسه ، ص ٩٦.

٢) نفسه ، ص ٩٧.

٣) نفسه ، ص ١٠٢.

٤) نفسه ، ص ١٠٢.

٥) نفسه ، ص ١٠٢.

٦) نفسه ، ص ١٢٦

٧)برتولت بريشت . توراندوت ، ترجمة نبيل حفار ، سلسلة المسرح العالمي (١٤)، بيروت، دار الفارابي ١٩٨٦ ، ص ٣.

٨)بول فاليري . فاوست كما أراه ، سلسلة مسرحيات عالمية (٣) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م .

ولعل من الأمثلة على جماليه الصورة المسرحية الشعبية التي لا تمحي من الذاكرة تلك الصورة الجمالية الصوتية ذات الدلالة النقدية الساخرة في عرض المسرحية العرائسية (الليلة الكبيرة) ١ حيث ينادي بائع الحمص على بضاعته في سوق المولد فتأتيه سيدة من عامة الشعب راجية :

" حمص حمص قبل ما يخلص عالنار يرقص

ست : يسترك هات حبة بقرش

المجموعة : هاهاها هأو " وهنا يتصل طلبها بالتهكم الجماعي بما يعكس جماليات استهتار البائع بطلبها .

وفي التكوين الحركي الذي يقف فيه حمار العمدة منفرداً أمام شاشة الأراجوز ما يعادل تشكيلياً ومن ثم جمالياً وقوف العمدة نفسه وهو على ظهر حماره أمام الشاشة نفسها في مرة تالية . وهو يردد (الوصفة) الإرشاد المغلوط الذي وصفه له من قبل أحد أولاد البلد.

" تمشي كده على طول على طول لحد ما تلاقي عماره

دي وصفة سهلة .. مع السلامة يا بو عمه مايله "

أما إذا حللنا جماليات السينما ، فهي لطبيعة اعتماد الفن السينمائي على لغة الصورة تبدو متفوقة على جماليات المسرح فالوقوف عند جماليات الصورة في فيلم (يوميات نائب في الأرياف) ٢ ٣ عن قصة توفيق الحكيم على سبيل المثال متنوعة ومتعددة . ولقد ساعد على ذلك أن المخرج (توفيق صالح) أحد رواد الواقعية في السينما المصرية – والذي أخرجه عام ١٩٦٨م – قد عوّل كثيراً على الريف المصري بمناظره الخلابة ما بين الحقول والحدائق والترعة والمقابر ومحطة السكة الحديدية وفوضى الصعود إلى القطار البدائي أو الهبوط منه . هذا إلى جانب جماليات التكوينات الجماعية لجموع الفلاحين في حجز المركز أو على شاحنات مكدسين كالبهائم للدعاية للباشا المرشح الدائم والإجباري في انتخابات مجلس الأمة عن المركز . إلى جانب جدليات (الردح) بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة . تلك التي ترتدي تمهيداً لها كل واحدة

---

١) صلاح السقا ، الليلة الكبيرة ، شريط فيديو مسجّل للعرض – نقلاً عن التليفزيون المصري .

٢)توفيق صالح ، يوميات نائب في الأرياف – عن قصة توفيق الحكيم . شريط فيديو مسجّل للعرض– نقلاً عن التليفزيون المصري

٣)مِنى البنداري ويعقوب وهبي . دليل السينمائيين في مصر . ط ٢ . القاهرة . الهيئة العامة لقصور الثقافة . سلسلة آفاق السينما ٢٨ ، ٢٠٠٣م. ص ٤٣ .

منهما جزءاً من زي زوجها (زوجة المأمور ترتديَ سترته الرسمية وطربوشه وزوجة وكيل النيابة وشاحه و طربوشه) وتصعدان كل إلى سطح مسكنها في مواجهة عينية حضورية وجهاً لوجه وقولاً بقول في مباراة (ردح) وتنابذ بما يجسد جماليات صورة شعبية لا مثيل لها إلاّ في أحد الأحياء الشعبية في القاهرة كحي (البغالة) أو حي (سوق السلاح) أو في الإسكندرية كحي (السيالة) أو حي (زعربانة) . ومن الصور الشعبية الجمالية في ذلك الفيلم صورة (القاضي) المنتدب وهو يعلق سلة مليئة بخيرات الريف في إحدى يديه ويتأبط أوزة في يده الأخرى وهو يصعد داخل عربة قطار الريف . ولا تنسى صورة تقييد مجموعة من الفلاحين بحبل طويل عند القبض عليهم وسحبهم إلى مكتب وكيل النيابة. فكلها تعكس جماليات الصورة الطبيعية في حياة الريف المصري . والأمر نفسه قريب من ذلك أيضاً في فيلم (حسن ونعيمة) (لعبد الرحمن الخميسي) .وبركات كما تعكس اللقطات الجمالية في فيلم (شفيقة ومتولي) سيناريو وأغاني (صلاح جاهين) وبطولة (سعاد حسني) و(أحمد زكي) وإخراج (علي بدرخان) . تعكس حياة الناس البسطاء في صعيد مصر وتعكس صورة المولد التي بهر بها (صلاح جاهين) وصوّرها في أروع ما تكون الصورة الأدبية الشعبية متضافرة مع صور فلاحي مصر في زمن السخرة عند إجبارهم من خلال التجنيد الإجباري (الجهادية) على حفر قناة السويس ، وذلك عبر خيط جمالي يجسد جدلية الجبر الاجتماعي والسلطوي الواقع على فتاة جميلة فقيرة ووحيدة وعلى أخيها ورفقائه في السخرة مما عرضها للعوز والاستسلام للضعف أمام الحاجة في ظل ملاحقة دنيئة لفتى ماجن هو ابن عمدة القرية الذي لا يتركها حتى تسقط تحته سقطة عمرها التي ساقتها إلى الفسق بتحريض امرأة دلاّلة تزين لها الفسق . لتنتهي في فراش مورّد أنفار تابع تبعية مباشرة للخديوي توفيق الذي يجبرها على قضاء ليلة حمراء معه تكتشف فيها مازوكيته وتكتشف دوره مع عشيقها في تسخير فلاحي مصر في حفر القناة في مشهد تشخيصي احتفالي وشعبي بهيج يقوم بدور التورية على المطارحة الغرامية بين (شفيقة) والباشا توفيق أو (توتو).

على هذا النحو الذي عرضت له دارت مسيرة النشاط الجمالي دورتها في الطبيعة وفي الأدب وفي الفن المسرحي والسينمائي .

٢- تأصيل النشاط والفعالية الجمالية :

تتحدد جهود الإنسان المعاصر ونوعيات نشاطاته على كل المستويات في الفعاليات التي يصل بها إلى ما أسماه علماء الجمال (الموضوعات الجمالية) ، التي تميز كل أفعاله وسلوكياته في الحياة العامة كما في الإبداع الفني ، بما يسمح لهذه الأفعال والسلوكيات وغيرها للظهور وقد حملت مسحات جمالية غير عادية ، لكنها منتقاة . وحتى لحظة الوصول إلى سطح هذه المسحات فإن عمليات حسية وإدراكية لابد وأن تفعل فعلها في هذا النشاط الإنساني.

هذه العمليات الحسية والإدراكية المشار إليها تتضمن عاملين أساسيين هما العملية الإبداعية أو الخلق **Creation** والتشكيل **Formation**

التلقي أو قبول الرسالة واستلامها **Reception** وكذا التكيف **Adaptation** والتوفيق **Attainment**

وهذان العاملان بتجاورهما في العملية الحسية الإدراكية عبر لحظات سامية تحمل نسيجاً جمالياً يوصل هذا النشاط والفعاليات — سواء كان فنياً أو حياتياً أو اجتماعياً غير فني — إلى آفاق واسعة من الاتساع والانتشار ، بحكم اتحاد العناصر الداخلية للعمليات ذاتها ، اتحاداً كيميائياً لا يرى ، لكنه يولد ويبعث جديداً في الأحاسيس . كيف يتم هذا البعث أو التحقيق في الفن خاصة ؟

الواقع والحقائق في الحياة العامة ليست فناً من الفنون . كما أنها ليست نوعيات جمالية. لكن النشاط والفعالية يسيران في دورات — كما سبق الإشارة — ليتحول كل منهما إلى شيء جديد يحمل المسحة الجمالية . وهذا التحول — في الفن خاصة — تحمله خبرات الفنان ومدى رغبة الولوع لديه **Interest** ، وكذلك قوة الدفع عنده **Adventure** ، وكلها — وبوصولها عبر القطعة الفنية أياً كان نوع الإبداع الفني للفنان — تتحول إلى درجة تقبل بها الجماهير (القطعة الفنية) .

هذا التحول في حد ذاته يصيب الحياة أيضاً ، كما يصيب الفنون . وفيه يتغير لا محالة السلوك الإنساني ، وفكرة الحياة ورؤيتها ، والتصرفات عند البشر ، وساعتها تنتقل - في بطء - الحقائق والواقع وفق تعديل منظم ومعها النوعيات ، إلى درجة من درجات الجمال تحمل كل الصفات والقواعد ونظم العمل الجمالية بحكم الإثارة والإلهام **Inspiration** اللذين يبثان خلقاً ونفخ حياة وروح جديدة يؤثر تأثيراً محبباً ويدفع إلى الصورة الجمالية الناشئة من جديد ؛ فتتوالى — وفي استمرارية — لتنشر عناصر علم

الجمال داخل العملية الفنية آخذة الطريق نحو هدف أو غرض ما كنزعة ميل خاصة **Inclination** نحو عالم الجمال. أما داخل الطبيعة أو المجتمع والإنسان العادي فإن هذه المرحلة من (الوعي الجمالي) تتقابل حتماً مع معطلات ومناهضات لها مثل الواقع وحقائق الحياة ليبقى (ضد الواقعية) صامداً في عملية التحول حتى يكسب الجولة في النهاية، وليطرح أشكالاً جمالية تتجلى في الأيديولوجية الجديدة . وفي التصور أو الفكرة والمفهوم العالمي العام وباختصار في الإنسان نفسه .

ثالثاً : التربية الجمالية تاريخيا

يتعرض هذا الجزء للبدايات الأولى والنشاطات الجمالية التي انبثقت قديماً تحت رداء علم الفلسفة اليونانية القديمة ، وكيفية استمرار موجات (الجمالية) عبر العصور . ومراحل تطور التربية الجمالية . وانتقالها من حقبة زمنية إلى حقبة زمنية أخرى.

تدلنا القراءات الأولى لليوناني ديوجانيس لارتيوس[1] **Diogenész Laertiosz** على أن الآداب الإغريقية القديمة بدءاً من القرن الخامس ق.م قد ارتكزت على آداب التربية الجمالية ، بعد أن أطلت بوادر جمالية ظهرت في تلك الآداب بدءاً من القرن الرابع ق.م، لكنها كانت متناثرة هنا وهناك. بمعنى أنها لم تكن تخضع لتنظيم أو منهج تربوي .

(دليلنا على ذلك محاولات الإغريقي بامفيلوس **Pamphilosz** في نشر الرسم وإشاعة تعليمه في عالم الإغريق القديم). ومع ذلك فلم يكن هناك توحّد مشترك في هيلاس القديمة **Hellász** مع نظم هذه التربية الجمالية في مدينة التربية الجمالية العتيقة هذه. بل ظهرت بدايات التربية الجمالية في كل فروع الفن المسرحي والتشكيلي وفق الحاجة إليها ، حتى اعترف اليونانيون القدامى بما قدمه كل من أفلاطون وأرسطو بالرموز الأساسية للتربية الجمالية وتأملاتهما في انتشارها وإشعاعها داخل الفنون المختلفة ، ولا أغالي إذا قلت بين العلوم المختلفة أيضاً (علم الفلسفة اليونانية على سبيل المثال) . لقد أكد كل من أفلاطون وأرسطو في فلسفتيهما أن هناك مساحة من (التأثير التربوي) في الفن. وهو تأثير خفي ومحتجب **Hidden** ، أغلب الظن أنه كان يتجنب المسؤولية حتى ناله الكشف عن خباياه الرائعة التي مهدت إلى الاستمتاع بالمتع الحسية والابتهاج والرضا والتأثر بهما من قِبَل قوة خارجية .

---

١) **Balogh J. : Képi Megismerés És Világnézet.** ١٩٦٩. (ترجمة شفهية للدكتور كمال عيد)

تطور الكشف عن آفاق تربية الجمال في العصر الروماني إلى جديد من المعاني وقواعد التربية في المدارس التعليمية الرومانية على الرغم من أنه لم يبق من الكتابات أو المراجع ما يفيد ذلك التطور .

أما في عصور القرون الوسطى . فنلاحظ تراجعاً في تعليم التربية الجمالية ونشرها بحكم سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على مراكز التعليم العام . فضعفت الجمالية خاصة في الفنون التي حملت الشكل الديني البحت والأهداف الدينية المسيحية الخاصة.

صحيح أن المدارس الدينية آنذاك قد دربت نوعين من الجماليات اختصّا بالانضباط التأديبي والتربوي ظهرا في فن الموسيقى وعلومها . ونظريات الفنون ، لكن النوعين كانا يمتلئان بالفكر الديني المسيحي الخالص . وعلى ذلك فنحن لا نعدهما نوعين ينتميان إلى جوهر فلسفة الجماليات كما ظهرت بعد ذلك في نظريات علماء الجمال العالميين وآرائهم وفلسفاتهم . فضلاً عن اختلافهما الشديد مع ما سبقهما من آراء ونظريات جمالية عند كل من أفلاطون وأرسطو وجماليي العصر الروماني .

والدليل على بعدهما عن صلب التربية الجمالية ومنهجها أن الفن الموسيقى في القرون الوسطى كان وقفاً بتراتيله على خدمة الكنيسة والدين المسيحي ، وأن نظريات الفنون لم تكن أكثر من جدال ونقاش يكافح من أجل انتزاع حجج لاهوتية **Theological** تتأمل في نظام لاهوتي ومستتبعاته وتجلياته. ومن ثم تفنيدها [1]

وفي عصر النهضة ينهض نظريو العصر الجديد والإنساني بتقعيد التربية الجمالية الإنسانية (المعماري والنحات والشاعر والمنظر للفن وزعيم جماليي عصر النهضة ليون باتيستا ألبرتي **Leon Battista Alberti** (١٤٠٤-١٤٧٢م) . والكاتب الإيطالي بالداسار كاستيليون **Baldassare Castiglione** (١٤٨٧-١٥٢٩م) إذ يعود الفضل إليهما في إرساء الأساس العلمي لمصطلح تربية الجمال ، ومن ثم طرق التطبيق العملي لهذه التربية الجمالية في الحياة أو في الفنون . هذا التطبيق الذي تعارض وتناقض مع وجهات نظر الأكاديميين الفرنسيين في عصر النهضة.

لفتت التربية الجمالية نظر رجال الجمال والمتأملين في الفلسفة الجمالية إلى حقيقة الفكر فيها. وإلى ضرورة انتشارها في الفنون – نظرياً وتعليماً وممارسة وتطبيقاً فالفيلسوف

---

[1])راجع : د. أوفسيانكوف وآخرين. أسس علم الجمال الماركسي اللينيني. نفسه. ص ١٧

الإنجليزي جون لوك [1] **John Locke** (١٦٣٢-١٧٠٤م) يؤكد على دور التربية الجمالية في الفن . والفيلسوف والكاتب وعالم الجمال الفرنسي دينيس ديديرو **Denis Diderot** يقترح تدريس التربية الجمالية في مراحل التعليم المتوسط (الإعدادي) ليستقبل الطلاب الصغار الحس الجمالي مبكراً ، كبقية العلوم التي يدرسونها سواء بسواء بواقع ساعتين يومياً في جدول الدراسة ، وفي المرحلة التي كانت محددة بثماني سنوات إعدادية وثانوية .

ثم الفيلسوف الألماني ماكس شيلر [2] **Max Scheler** (١٨٧٤-١٩٢٨م) - صاحب فلسفة القيم ، والذي يعود إليه مصطلح التعليم (الفصل الدراسي) - يضع التربية الجمالية منطلقاً وقاعدة أساسية في بناء مصطلح (الثقافة هي الفن). خاصة بعد أن رأى أن في التربية الجمالية (قضية اجتماعية) يجب أن تدخل وتخترق المجتمعات؛ على اعتبار أن تكوين مجتمعات متناسقة ومنسجمة في المشاعر والمصالح يقتضي بالضرورة تعليم البشر في هذه المجتمعات الإحساس بالذوق واستعذاب الجماليات والاستمتاع بكل ما تراه العين ويتذوقه اللسان وتسمعه الآذان (سواء في منظر جميل أو أكلة لذيذة ، أو زقزقة عصافير أو لحن موسيقي) ولعل شيلر في منهجه التربوي الجمالي هذا يشير إلى التبشير بالمنهج الإنساني للبشر في عصره.

ويؤكد الكاتب الألماني وعالم الجمال وفيلسوف اللغة الألمانية ، ورائد مفكري الفلسفة الكلاسيكية الألمانية كارل فيلهلم همبولت **Karl Wilhelm Humboldt** ٣ (١٧٦٧-١٨٣٥م) وهو الذي تحمل اسمه حتى اليوم في العاصمة الألمانية برلين أكبر جامعات ألمانيا وأعرقها (جامعة همبولت)، يؤكد كل النظريات عند سابقه ماكس شيلر. ومع المتحمسين لتقعيد التربية الجمالية ، فإننا نعرف معارضة لهذه التربية من الكاتب وزعيم القصة الكلاسيكية والكونت الروائي الروسي ليو- لف نيكولايفتش تولستوي **Lev Nykolajevics Tolsztoj** (١٨٢٨-١٩١٠م) رافضاً التربية في الفن خاصة، ومعترضاً على العلاقة الانعكاسية - التي تقول بها التربية الجمالية في الفن- بين التمتع بالحق والجمال المكتسبين في الفن، و العمل الفني ذاته ٤.

---

١) Heller . Á : A Reneszánsz Ember, ١٩٦٧, p.٩٠.

٢) د. كمال عيد ، جماليات الفنون ، نفسه ، ص ٧.

٣) David Hume : A symposium (آراء في مجلة دورية)

٤) Lev Tolstoy, What is Art. (٨٩٦) translated in ١٩٠٥ (مقتبس عن أميرة مطر ، نفسه ، ص ٢٠٣).

تعضيد نشر التربية الجمالية :

ساعدت بعض الجهود البحثية والدراسات العلمية على انتشار الفكر الجمالي عن طريق التربية وعلوم أصول التدريس (البداجوجي Pedagogy) مما كان له أكبر الأثر مستقبلاً في انتشار مادة التربية الجمالية كمادة علمية تدرس في كل كليات العلوم الإنسانية في القارة الأوروبية ، ولسنوات متتالية ، وهو ما نلمسه في جمال السلوكيات ، ومستوى المعاملة والنمط الذوقي العام ، وهدوء الصوت ، وجمال الحركة والملبس، وانسجام الألوان ، وما تشمله كل تصرفات الإنسان هناك من أدب ورحمة وشفقة وبُعد عن الأنانية ، واحترام للحرية المقيدة والمنطقية.

في عام ١٩٠١م عقد في درسدن Dresden بألمانيا أول يوم عالمي للتربية الجمالية في الفنون.

وفي عام ١٩٠٨م عقد بمدينة ليل Lille الفرنسية أول مؤتمر يتبنى نفس الموضوع الألماني (التربية الجمالية في الفنون). في هذا المؤتمر تحددت لكل المدارس في القارة الأوروبية أول مناهج التربية الجمالية ، وسارت المناهج على مستوى أكثر دقة وأعظم اتساعاً في الجامعات الأوروبية بعد ذلك.

آفاق التربية الجمالية

يعتمد النشاط الإنساني والاجتماعي للفرد على عنصرين أساسيين أولهما : الطبع.. وهو مجمل المظاهر الغريزية التي ولد بها الإنسان وثانيهما : التطبع .. وهو مجمل المظاهر المكتسبة من خلال الاحتكاكات اليومية واستجابات الفرد لمحاكاة بعض المظاهر أو السلوك الاجتماعي التي تجتذبه أو لها ميل أو صدى حسن في نفسه ، فتعلق بوعيه أو تلصق بوجدانه، ويجربها في معاملاته اليومية بدءاً من الأسرة فالمدرسة والجامعة والنادي ودار العبادة أو جهة العمل فتكتسب عنده صفة العادة ، وبذلك تدخل ضمن بنيته المعرفية (الظنية أو اليقينية) ، وتشكل هويته الثقافية بغض النظر عن استحسانه لها أو نفوره منها – وفي إعجابه بما حصّله بالاحتكاك والممارسة سماعاً أو رؤية قراءة أم فعلاً عملياً ، يتولد في نفسه تقديره لما أعجبه فيراه جميلاً ومن ثم فهو محبب إلى نفسه. وفي استقباحه لما حصل عن تلك الطريق نفسها ، تترسخ في نفسه حالة من النفور والابتعاد قدر الاستطاعة عن رؤية ما استقبح أو سماعه أو مجرد ذكر شيء عنه في حضوره ، وذلك أيضاً لون آخر من التقدير.

والتقدير قيمة وتثمين وفي ذلك ينصح بشر بن المعتمر – أحد رجال اللغة والأدب والفكر في العصر العباسي –بقوله: (زن الألفاظ بميزانها) فزنة اللفظ وكذلك زنة الصورة بالميزان الذي يناسب كل منهما حالة سماعنا أو حالة رؤيتنا لأي منهما هو تقديره حق قدره.

فالمسألة إذن في حالة السمع أو في حالة الرؤية لا تخرج عن الحكم على ما نسمع أو على ما نرى . والأصل في الحكم هو العدالة . والعدالة تتطلب الموضوعية – أي البعد عن الهوى – وذلك بعيد دون خبرة ونزاهة وخلو النفس من الأغراض التي لا تتصل اتصالاً مباشراً بالموجود (المعروض على الحكم) بحيث يلتزم القدّر الحاكم أو الناقد بمنهج لا يحيد عنه في فحص : (المادة والتشكيل والتعبير والقيمة) لأن كل موجود فهو مادة ، وكل مادة ولها شكل . وكل شكل وله غرض أو تعبير أو معنى . وكل تعبير أو معنى وله قيمة إذا كان نفعه عاماً أو هو منفعة إذا كان نفعه خاصاً وفردياً.

والسؤال: من الذي له القدرة على اكتشاف ذلك وتقويمه ؟ هل هو الكاتب أم الأديب أم الشاعر الذي أبدع المادة الكلامية عبر الألفاظ والصور والأخيلة والأساليب الفنية (البيانية والبلاغية واللغوية) والإيقاعات أو الأوزان – حالة الشعر – ؟ أم هو الفنان المجسد لذلك الإبداع الأدبي إخراجاً أو تمثيلاً أو تلحيناً وغناء أو رقصاً أو تشكيلاً أو إبداعاً سينمائياً أو مسرحياً ؟

أم هو الناقد الذي لا عمل له سوى إعمال نظرية نقدية ما يستدعيها الإبداع للكشف عن سر التركيب في التناول الإبداعي. وإعطائنا الأسباب المقنعة لاستمتاعنا بإبداع المبدع أديباً كان أم فناناً ؟

وهنا أجيب عن السؤال بسؤال ثان : أليس الفنان مخرجاً مسرحياً أو سينمائياً كان أم ممثلاً أم مصمماً تشكيلياً (سينوغرافياً) بلغة المنظر أو (كوريوغرافياً– مصمماً) بلغة الجسد البشري أم ملحناً موسيقياً هو ناقد قبل أن يكون فناناً؟!

والإجابة : بلى إنه ناقد بالضرورة ، فلو لم يكن كذلك قبل أن يتصدى لعمله فكيف يمكنه وزن الأحداث الدرامية (المسرحية / السيناريو) النثر والشعر حواراً والنص الموازي له (الإرشادات) ؟ ألا يحلل النص أو يفككه حسب ثقافته وخبرته وصولاً إلى وضع التصور أو الرؤية الأولية التي سيؤسس عليها تجسيده لهذا النص أو ذاك؟ ألا يتوجب عليه فهم طبيعة الأسلوب الذي كتب به النص وتقنيات كتابته ويتحسس مواضع

الحاسة الدرامية . والتشكيلية. والتمثيلية . والموسيقية والجمالية . حتى تنطبع في ذهنه ثم في وجدانه صور كل حاسة من تلك الحواس ومن ثم يتخيل لها الصورة أو الشكل الأكثر قدرة على التعبير الدرامي والجمالي؟ **وكيف له ذلك دون أن تتكون عنده ذاكرة بصرية وذاكرة سمعية للمناظر ولحركة الممثلين ولأزيائهم بألوانها المعبرة تعبيراً درامياً وجمالياً ، ولحركة الموسيقى ودراميات الصوت والإضاءة والعتمة والتظليل ، ودراميات الصمت والسكون والثبات ، ودون أن تتوازن كل تلك الأحاسيس الفنية والدرامية والجمالية وتتوحد إيقاعاتها بداخله أولاً ؟! إنها مهمة** شديدة الصعوبة إذا ما نظرنا إليها في مجملها ، نعم هي كذلك بالتأكيد . لذلك لا يقدر عليها مجتمعة. بل لا يقدر على فن واحد من فنونها من لم يتدرب عليها ويربي في أرضها ويلتحف بحرارة أجهزتها ويستنشق أتربة خشبات مسارحها ومناظرها. وتلفحه برودة الليل عند رواحه قبيل مطلع فجر كل ليلة من ليالي العرض إذا كان فناناً مسرحياً .

ولكن الأمر ربما يكون أكثر صعوبة بالنسبة للفنان السينمائي حيث مصاعب التصوير من حيث الفترة الزمنية . ومن حيث التعدد المكاني للتصوير ، ومن حيث غياب حالة الحضور التي هي بمثابة التقدير الفوري للفنان التي يستمتع بها ممثلو المسرح وفنانوه ويفتقدها فنانو السينما والتليفزيون والإذاعة.

إذن فإن القدرة على التقدير والتثمين أو الحكم على العمل الأدبي أو الفني غير مقصورة على صاحب مهنة النقد ولكنها تنسحب على كل من اتصل بالعمل الإبداعي قراءة أو أداء أو تجسيداً أو تشكيلاً مترجماً له أو مفسراً ، في سبيل تحويله إلى إبداع حي نابض على المسرح أو عبر شاشات السينما . وهو أمر يحتاج إلى خبرة تتحصل عبر قنوات تربوية منها الأسري ومنها التعليمي ومنها الإعلامي ومنها الترويحي ومنها المعرفي . وهي قنوات مختلفة فيها ما يركز على المعارف غير اليقينية (الرسوبيات التراثية والثقافية) ومنها ما يركز على المعارف اليقينية التي تخضع للحواس (السمع — البصر — اللمس — التذوق — الشم) وهي لا تكفي بالطبع لصنع الخبرة الجمالية ما لم يتم تدريب كل من تلك الحواس على الاستبصار عن بعد بالنسبة للبصر وعلى الإنصات عن بعد بالنسبة للسمع وعلى الإحساس بملمس الأشياء دون لمسها لمساً مادياً ، وعلى تذوق المأكول دون أن يؤكل بل دون أو يوجد . وتشمم الرائحة واستشعارها دون أن

تكون هناك رائحة ولعل أقرب مثال لذلك هو شخصية (علي جناح التبريزي) الذي ملكه ألفريد فرج تلك الحواس تمليكاً معنوياً وأطلقه على شخصية (كافور) الذي أقنعه بأنه يتلذذ بالطعام دون طعام أكلاً دون أكل وتشمماً دون رائحة وتلمساً دون لمس ، بعد أن أقنعه بأن اسمه (قفه) وليس اسمه (كافور).

ومن أساليب تربية الحس الجمالي ما يتبع في تدريس مادة (جماليات المسرح) بقسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية حيث يعوّل د. أبو الحسن سلاّم على جلسات الاستماع الموسيقي والغنائي تطبيقاً على (رباعيات صلاح جاهين) بصوت السيد مكاوي وألحانه وبإلقاء صلاح جاهين نفسه فيحللها تحليلاً فلسفياً ، ثم تحليلاً جمالياً للصورة الشعرية أولاً ثم جمالياتها ، ثم للصورة الغنائية في المرة الأخيرة كأن يقف عند السطر الشعري الأول من الرباعية الأولى:

" مرغم عليك يا صبح مغصوب يا ليل
لا دخلتها برجليا . ولا كان لي ميل
دخلت أنا للحياة شايلني شيل
وبكرة حاخرج منها شايلني شيل
عجبي "

فيقوم الناقد بتحليلها تحليلاً لغوياً يستنبط به المعنى الجمالي ليخرج بدلالة جديدة من تأمل لفظة "مرغم " – وهي مفردة من مواد تشكيل الصورة — وما بها من جمال في ذاتها من حيث هي مادة ، وتعد خير تعبير يؤكد ما قال به مايكل أنجلو (من أن الجمال يكمن في الصخر الأصم قبل أن تمتد إليه يد النحات) .

فيقسم لفظة (مرغم) قسمين فهي في ذاتها تحمل معنيين : معنى (المر) ومعنى (الغم) فما أعظم اختيار الشاعر صلاح جاهين لهذه الكلمة بالتحديد مادة يستهل بها رباعيته تلك، ففيها براعة استهلال تكشف من أول لبنة في بنائه الشعري والجمالي للرباعية عن حالته النفسية أولاً: تكشف عن موقفه من الحياة ، ثانياً: ناهيك عن التنويع المعنوي لو لاحظنا لفظة (مغصوب) التي تلي لفظة (مرغم) فالمعنى واحد الإرغام والغصب . ولكن جماليات الشكل تلزم الشاعر ذا الحس الجمالي والدرامي بأن يكرر المعنى مع مغايرة للفظ (المادة) ليعطيا معاً في تضافرهما مع المعنى نفسه في

وجـه مـن وجـوهه الـتي غيرهـا أسلوب التشكيل أو الصياغة في خلق التعبير الشعري خلقاً جمالياً.

" لا دخلتها برجليا ولا كان لي ميل "

فهـو مـرغم على الميلاد ومرغم على الموت . ومن ثم لم يتغير المعنى ، بل تنوعت طرق التعـبير عـنه بتـشكيل أسلوبي كلامـي ثالث . ويتكرر المعنى في مرة رابعة في السطر الشعري الثالث ويتكرر للمرة الخامسة في السطر الشعري الرابع والأخير للرباعية :

" دخلت أنا للحياة شايلني شيل

وبكرة حاخرج منها شايليني شيل "

إن كـلا الـسطرين الشعريين يحملا ن معنى (الإرغام) ومن الملاحظ أن هذه التنويعات الخمـسة على معنى (الجبر) الإرغام/ الغصب وعدم الرغبة أو الامتناع دون جدوى وكلها معـان واحـدة في مجملها . وما كان تكرارها في أساليب أو أشكال (صياغات) متنوعة إلاّ توكـيداً لـموقفه المتفلـسف بـإزاء فكرة الحياة والموت .. أي تعبيره عن عدم اقتناعه بتلك الـدورة المدفـوعة بالجـبر الغيبي . وهنا تبرز جمالية الأسلوب الإطاري العام بعد أن رأيـنا جمالـية اللفـظ بوصـفه مادة للتشكيل الشعري ، وجمالية التنويع على معنى واحد عـبر الـسطور الـشعرية المتتالـية ، حيث يتخذ أسلوب تشكيل الرباعية تقنية (دائرية الأسلوب) وحيث تتماثل النهاية مع البداية

البداية : " دخلت أنا للحياة شايلني شيل"

النهاية : " وبكرة حاخرج منها شايلني شيل "

أليس ذلك خير تمثيل للحاسة الجمالية عند الشاعر ؟!

ومن أساليب التربية الجمالية الأخرى وتكوين الحاسة الجمالية لدى طالب علوم المـسرح أن يكلَّـف الطـلاب بحـضور حفـلات الفرق المسرحية وحفلات الموسيقى العربية والعالـمية ومعـارض الفن التشكيلي ، وتصوير بعض المعالم الأثرية والقصور والحدائق ذات الطابـع الكلاسـي والجمالـي وكـتابة تقاريـر نقديـة عن كل مشاهدة أو استماع من منظور جمالـي ، ثـم مناقـشة ذلـك في محاضـرات متتالـية كـل علـى حدة في حلقة نقاش حول الجماليات إلى جانـب عروض سينمائية وأوبرالية على الشاشة من خلال الفيديو مرة كل شهر طوال الفصل الدراسي وتحليلها ومناقشتها لاستخلاص الصور الجمالية في كل عرض

ولا شك أن تلك الجهود تدخل ضمن منهج التربية الجمالية حيث يتدرب طلاب المسرح بالتطبيق العملي على تملك الحاسة الجمالية وصولاً إلى القدرة بعد ذلك على تقدير القيمة الجمالية في التعبير الأدبي والفني

ومع كل ما تقدم ، فإن الأمر لابد وأن يبدأ منذ الطفولة بدءاً من رياض الأطفال ومراحل التعليم الأولى تعويداً للأطفال على الإحساس بجمال الطبيعة وتعويدهم على ارتياد المتاحف والمعارض الفنية والعروض المسرحية والسينمائية –كل في الحدود السنية بما يناسب كل مرحلة منها وما يوافق حالات الاستيعاب — هذا إلى جانب الاستماع الموسيقي لتكوين الذائقة الموسيقية والإيقاعية ، وعلى ارتياد المكتبات العامة ومكتبة المدرسة والنادي والكلية لخلق عادة القراءة والإنصات والمناقشة والتقاط التماعات الصور والعبارات التي تشع بالأخيلة والتكوينات المرئية والسمعية . فذلك هو الأساس الصحيح النافع في قضية التربية الجمالية في مجتمع من المجتمعات ؛ حتى نرى في مجتمعنا من يقتني اللوحة التشكيلية والتمثال والعمل السيمفوني وشريط الباليه والأوبرا بغية خصوصية المشاهدة والاستماع وبغية التنشئة المدنية وترقية السلوك ترقية حضارية .

رابعا : علم الجمال ومصادر الصورة الجمالية

عمل الفلاسفة منذ القدم على ترقية الحس الجمالي من مجال ذوق الفطرة أو الحس الجمالي إلى مجال الإدراك الجمالي ، فعلى أيديهم أصبح للجمال قياس وحكم قائم على العلم . لذلك لا يمكن الحديث عن الجمال بوصفه علماً بعيداً عن العلوم الفلسفية ونظرياتها عبر مرجعياتها المثالية أولاً ثم مرجعياتها المادية بعد ذلك ، مع النظر بعين الاعتبار إلى مداخلات علماء الاجتماع وعلماء النفس وآراء التطبيقات النقدية الممارسة والمتوافرة على دراسة الآداب والفنون ، ومن هنا يأتي التأكيد على أن علم الجمال هو علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة اليونانية القديمة منذ نشأتها . وظل فرعاً من فروع الفلسفة في العصور الوسطى وكذلك في عصر النهضة ، ثم امتدت تبعية هذا العلم للفلسفة الحديثة سواء عنيت بتأمل الإنسان في علاقته بنفسه أو في علاقة الأنا بالآخر ، سواء كان فرداً أم جماعة ، أم في إدراك طبيعة التناقض عبر الصفة الاجتماعية في التعبير الأدبي والفني.

إذا فلقد ارتبط علم الجمال في البداية بما ارتبطت به الفلسفة المثالية القديمة بتفرعاتها ؛ فكان محور المنظور الجمالي للكون محوراً قائماً على تبرير ذلك المنظور، على ما وجدت عليه صور الطبيعة بوصفها صوراً مادية محاكية للصورة المثال الموجودة

في عالم الغيب تبعا لأفلاطون Plato أو بوصفها محاكاة للموجود المثالي في الطبيعة والحياة المعيشة وفق أرسطو Aristotle [1]

يقول ر.ف جوسون R.F. Johnson: " الجمالية هي محبة الجمال . وهي توجد في الفنون بالدرجة الأولى . ظهرت لأول مرة في القرن التاسع عشر (١٨٦٠م) لتمثل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن "[2]

ومظاهر الجمالية عند جونسون : " كنظرة للحياة فكرة معالجة الحياة (بروحية الفن)،كنظرة للفن (الفن من أجل الفن) ؛ وكخاصية لأعمال فعلية في الفن والأدب ".

ويقول د. كمال عيد : " على المستوى النظري من الصعوبة بمكان وضع اليد على البدايات التاريخية لعلوم الجماليات (الاسطاطيقا AESTHETICS) الأمر الذي يقودنا بالضرورة إلى حيرة أخرى في تحديد ماهية التفكير الجمالي [3]

ويضيف د.كمال عيد :" إن أصل كلمة (الجمالية) في اليونانية القديمة Aiszthészisz ومعناها وعي الذات الاستبطاني أو الإدراك بالترابط Apperception في اليونان القديمة"[4]

نشأة علم الجمال:

لقد ظهر مصطلح علم الجمال لأول مرة في العصر الحديث عام ١٧٣٥م في مؤلف للألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن A.G.Baumgarten (١٧١٤-١٧٦٢م) وأصبح مصطلحاً في قاموس الفلسفة بعد أن استبعد التأملات العقلية التي ظلت مسيطرة على علم الجمال حتى القرن الثامن عشر الميلادي.

وهذا ما يؤيده د. كمال عيد إذ يقول : " يستمر علم الجمال في صمت حتى عصرالتنوير الألماني في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي عندما يبرز اسم ألكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤/٦/١٧ — ١٧٦٢/٥/٢٧م) الذي قدم أبحاثاً في علم الجمال "[5]

---

١) انظر : د. أبو الحسن سلام ، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية ، الإسكندرية ، سام سكرين ٢٠٠١.

٢) ر.ف.جونسن ، موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) ج. الأول ط. ثانية ، ترجمة :د. عبد الواحد لؤلؤة ، لبنان ، بيروت ١٩٨٣، ص٢٧١.

٣) د. كمال عيد . جماليات الفنون ، نفسه ، ص ١٢.

٤) نفسه .

٥) نفسه.

تطور علم الجمال بعد بومجارتن وأصبحت هناك نظريات جمالية مادتها الأساسية هي الخبرة الجمالية. ولأن الخبرات متعددة ومتباينة لذلك تعددت نظريات تقدير الجمال ما بين العلوم الإنسانية المختلفة .

من هنا انفصل علم الجمال عن الفلسفة مثلما انفصلت علوم كثيرة عنها وأصبحت علوماً قائمة بذاتها كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإنسان وغيرها.

ومع أن علوماً أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس قد نظرت إلى الجميل من منظور خاص بكل منها مما خلق تبايناً بين نظرة كل علم منها إلى الجميل فأدى ذلك إلى تباين تقدير الجمال، فمنها ما رأى أن القيمة الجمالية تنبع من المجتمع نفسه الذي أنتج صور الإبداع الأدبي أو الفني من خلال تطابق القيم التي يشتمل عليها العمل الأدبي أو الفني مع قيم ذلك المجتمع . ومنها ما ينسب القيمة الجمالية إلى التقدير الذاتي للشخص المتلقي نفسه وفق حالته النفسية.

كما أن هناك من بين النقاد الفنيين من يُعرِّف القيمة الجمالية بأنها نزعة شكلية تستند إلى (البراعة المعتدة بنفسها والتي يقصد إليها المبدع في ذاتها .. أي البراعة التي لا تهتم بحل مشكلات البناء الفني بل تهتم بالبريق التقني وحده، وبصعوبة الأداء وأن تبهر المستمعين أو المشاهدين). ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور، بل إنها تعتمد اعتماداً أساسياً على إعجابه بها.

وعلى الرغم من هذه الآراء المتباينة فإن القيمة الجمالية هي نتاج العبث الجاد للمبدع أديباً أو فناناً بوسائل التعبير – كما يقول الكاتب النمساوي ومؤرخ الفن إرنست فيشر Ernst Fischer [1] (١٨٩٩-؟؟؟؟) تحقيقاً لانتصار الشكل على المشكلات الطارئة التي يتضمنها محتوى العمل الإبداعي واكتشاف المتلقي لذلك من خلال تأمله أو إعماله الذهني قراءة أو سماعاً أو مشاهدة. ومعنى ذلك أن المشاهد أو المتلقي العادي يشعر بها دون أن يدرك موضعها أو يستطيع أن يشير إليها على وجه التحديد . وقد يراها غريبة أو غير مناسبة فعلى سبيل المثال :

مجموعة الحرفيين الباكية عند قدمي الحلاج الصوفي الثائر المصلوب في ساحة الكرخ ببغداد في المشهد الأول من مسرحية صلاح عبد الصبور تتباكى عليه :

" صفونا صفا صفا

---

١) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، القاهرة ، سلسلة مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠م.

الأجهر صوتا والأطول
وضعوه في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواني
وضعوه في الصف الثاني " [1]

وقد يرى المتلقي العادي غرابة في هذا الترتيب لأنه من المعتاد أن يقف الأقصر في الصف الأول والأطول في الصف الثاني في تنظيم الجماعة في صفوف ، والجميل يتمثل في مغايرة الصورة في هذا الموقف الدرامي عنها في الحياة . حيث الأطول في هذا الموقف المسرحي يقف في الصف الأول لأن له صوتاً جهورياً وهو موظف درامياً للتصايح وفضح الحلاج بوصفه زنديقاً لأن السلطان أو الخليفة الأموي مروان بن محمد آخر خلفائهم يريد ذلك.

مصدر الجمال وقياساته عند الفلاسفة وعند العلماء والنقاد :

- أولاً : في العصر القديم :

سقراط Socrates (٤٦٩-٣٣٩ ق.م) الفيلسوف اليوناني وأحد واضعي أسس الثقافة الغربية يرى " **أن الجميل لابد أن يكون مفيداً مؤدياً للغرض منه** " [2]
أي أن ما يؤدي إلى تحقيق الفائدة للرائي أو السامع هو وحده الجميل. وهذا قياس ذاتي ونفعي في آن واحد.

أما أفلاطون [3] Plato(٤٢٧-٣٤٧ ق.م)* الفيلسوف اليوناني وتلميذ سقراط ؛ فيرى أن "**الجميل هو النافع الذي ينشأ عن التفكير فيه سرور. وهو يؤثر لأنه ينقل الإنسان إلى عالم الله كما يرى أن الروح تدرك الجمال ولكن الحواس تدرك انعكاسات هي ظلال للجمال** ".

فالجمال نتاج التفكير في شيء سار وقادر على نقل الإنسان إلى عالم الله . أي أن ما يؤدي إلى السرور هو التفكير في شيء ما إذن فالجمال نتاج إعمال الذهن **ومعنى ذلك أن إدراك الجمال مقصور على الفكر المتأمل دون سواه ، مشروط بأن يقتصر موضوع تأمله على عالم الغيب وحده ! !**

---

١)صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، بيروت ، دارعويدات ، ١٩٦٧م .

٢)راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، جماليات فنون المسرح ، نفسه ، ص ١٨.

٣) نفسه ، ص ١٩.

*) ويشير نفس قاموس المورد ١٩٨٧م إلى أن ميلاده ووفاته (٤٢٨-٣٤٧ق.م)

والقياس هنا يرى القيمة الجمالية في موضوع محدد بعينه إذ يحصر التفكير في موضوع الغيب.

وذلك شبيه برأي (حماد) - راوية الشعر في العصر العباسي — الذي أسمعه أحدهم شعر أحدهم فأعجبه أشد الإعجاب فلما سأله حماد : فمن الشاعر؟! قال: أبو تمام . فأبدى حماد استياءه من الشعر وقال هذا شعر رديء وفاسد. ذلك أن حماد قد حدد موقفاً سابقاً من أبي تمام الشاعر. وهذا قياس آلي ذاتي لا موضوعية فيه.

غير أن أرسطو [1] Aristotle(٣٨٤-٣٢٢ ق.م) يرى أن " الجمال هو ما تدركه العين من الأجزاء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر".

إذن فالجميل عنده يُدرك عن طريق رؤية الكائن الحي العاقل. ومعنى ذلك أن الجميل عند أرسطو نسبي وهو متغير بتغير رؤية كل كائن حي عاقل على حده لكل شيء يراه ، فكل ما تراه عين العاقل جميل. والجميل مادي يدرك بالحواس، وتقديره يأتي من خارجه . مع ملاحظة الفروق وتناسب العناصر في انعكاس حركتها على عدسة عين الرائي العاقل مهما تناهت في الصغر أو في الكبر. إذن فالوجود كله جميل في العين المدركة ، والأذن المدركة للمتناهي أي ما وراء الصورة . ومعنى ذلك أن لتناسب الحركة والسكون والثبات وانسجام المتناهي مع المحدود فيما يراه الرائي بعينه المجردة دوراً في إدراك الجميل وتمييزه عن القبيح.

أختلفت رؤية ماركوس توليوس شيشيرون Markus Tullius Cicero [2] (١٠٦-٤٣ ق.م) عن رؤية أرسطو فهو يرى " أن الجمال صفة ذاتية في الجميل نفسه ولا تتوقف على منفعته ، وأن المظهر الخارجي للشيء ولو كان مصطنعاً يكفي لجعله جميلاً " وتقترب من هذه الرؤية رؤية النحات الفرنسي أوجست رودان Auguste Rodin (١٨٤٠-١٩١٧م) – صاحب التعبير عن الفكر التجريدي الطابع – فالجمال عنده في المادة.

ومعنى ذلك أن الموجودات كلها جميلة في ذاتها سواء أدركت تلك الصفة فيها أم لم تدرك. فالجميل جميل في ذاته وهو بذلك يكون صفة معطاة لا يختلف حول تقدير جمالها اثنان . وهي صفة ثابتة ومكتفية بنفسها ولا تحتاج إلى من يقدرها فقدرها في

---

١) أرسطو، فن الشعر، نفسه، ص ص ١٠٨ – ١٠٩.

٢) Castiglione László, Az Ókori Nagyjai, ١٩٨٢, p.٢٨٦.

ذاتها بغض النظر عن نفعها من عدمه . ومعنى ذلك أيضاً أن الجمال في الشكل الطبيعي دون تدخل إنساني وليس في المضمون.

أما كلود أدريان هلفتيوس Claude Adrien Helvetius [1] (١٧١٥-١٧٧١م) : فهو من أنصار مادية القرن الثامن عشر الميلادي ، والمادة عنده هي الموجودة وجوداً موضوعياً ، تدرك بالحواس . ويصف الذاكرة بأنها " إحساس دائم ولكنه آخذ في الضعف "

ويرى " أن الإنسان لا يبدع إلاّ ما تقع عليه عيناه ". وهي نظرة مغايرة لنظرة شيشيرون.

ومعنى ذلك أن الجميل هو جميل في نظر من يراه كذلك ، وتلك نظرة ذاتية قصرها هلفتيوس على حرفة المبدع ، فالجمال قائم فيما أبدع المبدع من المنظورات التي اختارها.

- مقاييس الجمال في العصور الوسطى :

الجمال عند مفكري العصور الوسطى يصدر عن (اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل) خاصة عند كل من أسقف مدينة هيبو القديس أوغسطين Saint Augustine (٣٥٤-٤٣٠م)، وهو لاهوتي مسيحي وفيلسوف متصوف . تقوم نظرته العامة للعالم على طابع إيماني واضح المعالم ، وقائم على أساس مبدأ يقول : " حيث لا يوجد إيمان ؛ لا توجد معرفة ولا توجد حقيقة . إن الرب هو الجمال الأبدي المطلق الذي يخرج عن نطاق الإحساس وإن الفن لا ينتج صوراً واقعية لهذا الجمال. وهو يرفض ابتهاج المرء عند سماعه للتراتيل الكنسية ويرى أن الأحرى به ألاّ يستمع إلى الموسيقى إطلاقاً ، ويرى أن شكل الفن يجب أن يترفع عن مضمونه، وأن ينصاع تماماً لتعاليم الكنيسة . من هنا غدا الغموض والرمزية السمتين المميزتين للفن . ثم القديس توماس الإكويني Saint Thomas Aquinas (١٢٢٥-١٢٧٤م) الراهب والفيلسوف الإيطالي وواضع المذهب الفلسفي "التومائية Thomaism " ، وهو المذهب الرئيسي في الفلسفة الكاثوليكية. وهو منظّر الفن في أواخر القرون الوسطى بين القرنين الثاني عشر والرابع

---

١) Esztétikai Kislexikon, Kossuth Könykiadó, ١٩٧٢, p.٢٧١.

عشر . ويرى أن" الجمال ينبع من ابتهاج الرب لكل مخلوق فكل كائن مجبول على جوهره " وقد ظهر أثر فكره على دانتي [1].

وليس معنى ذلك أن الرب وقد خلف الإنسان على الأرض لإعمارها فقد أناب الإنسان عنه في تقدير الجمال ، فالجمال إذن في الموضوع . والموضوع ديني خاص بمرضاة الله ، ومرضاته في اتباع أوامره واجتناب نواهيه . وخلاصة ذلك عند أوغسطين والإكويني ملتحق بها ما يتوافق مع السلفيين في كل الأديان.

ويرى ر.ف. جونسن R.F.Johnson أن الجمال عند توماس الإكويني في التلقي حيث عرّف الجمال بأنه " ذلك الذي لدى الرؤية يسر" [2] أي ما يسر الإنسان في كل ما يبتغي مرضاة الله .

غير أن توماس الإكويني يركز عند تقويم أي عمل أدبي على أربعة أبعاد هي : (التاريخي ، التماثلي ، المعنوي ، المجازي) غير أن البعدين المجازي والتماثلي هما المختصان بجماليات الإبداع.

- مقاييس الجمال عند نقاد العرب القدامى :

في تفريق ابن قتيبة للفظ عن المضمون ما يشي بتقديره للشكل على حساب الموضوع . وعند غيره أيضاً فإن اللفظ هو غلاف للأفكار التي يحويها وفي ذلك أيضاً فصل للصورة عن التعبير أو المعنى . أما البلاغيون العرب فمقياس الجمال عندهم راجع إلى الصور البيانية وهذا ما رفضه عبد القاهر الجرجاني إذ جمع بين اللفظ والمعنى والتعبير والصورة وقضى على فكرة الفصل بين التعبير العاري والتعبير المزخرف أو بين التعبير والجمال حيث مرجعية الجمال في التعبير عنده هي السياق فلا مزية للفظة منفردة ولكن دلالتها وجمالها في ارتباطها بما قبلها وما بعدها وعنده لا فكر يسبق التعبير وعند " بشر بن المعتمر " (من حق المعنى الجميل أن يختار اللفظ الجميل) .

يقول المعري :

" خلقت الجمال لنا فتنة   وقلت لنا يا عبادي اتقون

وأنت الجمال تحب الجمال   فكيف عبادك لا يعشقون "

فالجمال عنده هو جمال الخلق وتقديره ذاتي كما أنه فريضة موازية للتقوى .

---

[1]) راجع : أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، نفسه ، ص ١٨.

[2]) ر.ف.جونسن ، موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) ، نفسه .

- مقاييس الجمال عند الكلاسيكيين :

فرنسيس هاتشستون [1] Francis Hutcheson (١٦٩٤-١٧٤٦م) : " الجمال إما أصل طبيعي ، وأساسه الوحدة والانسجام مع التعدد ، وإما تقليدي يتوقف على مطابقة الفرع للأصل ".

ومعنى قوله ذلك حول (الجمال التقليدي) أن مسرحية طبيعية للألماني جرهارت هاوبتمان

Gerhart Hauptmann (١٨٦٢-١٩٤٦م) أو لرائد الطبيعيين الفرنسي إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢م) يجب أن تطابق اتجاه الطبيعية في الأدب والفن ، أي تنطبق عليها شروط الاتجاه الطبيعي وعناصره الفنية المطابقة لصور من الحياة المعيشة * . وهكذا الأمر بالنسبة لمسرحية رمزية أو ملحمية أو عبثية أو واقعية !!

نيقولا بوالو [2] Nicolas Boileau (١٦٣٦-١٧١١م) الشاعر والناقد الفرنسي ، فالجمال عنده نابع من الالتزام بوحدات أرسطو ونظرية الفصل بين الأنواع.

بومجارتن (١٧١٤-١٧٦٢م) " الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان بإزاء ما يعرض له ، دون الحاجة إلى التأمل العميق ".

فالجمال إذن هو ما يرضيني وهو ما يرضيك.. الجمال في قناعة إنسان ما في غير تأنٍ ورضاه التام عن شيء شعر به. وهنا نعود إلى مقولة (الجمال تقدير ذاتي ونسبي)

رينيه ديكارت [3] René Decartes (١٥٩٥-١٦٥٠م) الفيلسوف الفرنسي يقول : " لا وجود لشيء اسمه الجمال . ومعنى ذلك أن الجميل أو القبيح هو معنى يقدره الناظر نفسه إلى الشيء " أي أنه تقدير ذاتي .

---

١) Francis Hutcheson, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, ١٩٧٠, p.٢٨٨.

*) قياساً على نظرية الوراثة والبيئة وانعكاسهما على العمل الإبداعي وفقاً لنظرية تشارلز روبرت داروين Charles Robert Darwin - عالم الطبيعة البريطاني وصاحب النظرية الداروينية - حول الانتخاب الطبيعي الذي يكون فيه البقاء للأفضل.

٢) Boileau Nicolas, A klasszicizmus, ١٩٦٧.

٣) Az Esztétikai Kategóriák Története, op. cit, p.٣٤.

أوجست فيلهلم فون شليجل August Wilhelm Von Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥م) الشاعر والناقد الألماني وأحد طلائع الحركة الرومانتيكية الألمانية فيقول : " الجمال هو غير المحدود بنهايات ولكنه يدرك عن طريق الرمز " ، وهذا رأي قريب من الفهم الأرسطي .

- مقاييس الجمال عند الرومانتيكيين ومن بعدهم :

إيمانويل كانط Immanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤م) الفيلسوف الألماني فيقول : "النظرة الجمالية هي النظرة المجردة من كل غرض عملي " [١] ، وهو بذلك قريب من رأي أرسطو وشيشيرون وهاتشستون لأن الجمال صادر عن الجميل نفسه أي عن الشكل. غير أنه يعارض علم الجمال الذاتي السيكولوجي وعلم الجمال العقلاني عند بومجارتن . وعلم الجمال المادي عند ديدرو . ونظريته بذلك طابعها تجريدي وهو يعزل الجميل عن النافع .

جوتهولد أفرايم ليسنج [٢،٣] Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩-١٧٨١م) ناقد وكاتب ومنظر مسرحي . وهو أول مسرحي ذو شأن في تاريخ الأدب الألماني ، وقد انتقد بمرارة علم الجمال الكلاسيكي لمحدوديته الطبقية لأن الفصل بين الأنواع (التراجيديا والكوميديا) هو فصل طبقي فيما يرى د. أبو الحسن سلاّم [٤].

جورج فيلهلم فريدريك هيجل George Wilhelm Friedrich Hegel (١٧٧٠-١٨٣١م) فيلسوف ألماني ، ومؤسس المنطق الجدلي الهيجلي ، فيقول : " الجمال يكمن في إدراك العقل لتألق الفكرة من خلال إدراك حسي في الشيء المحسوس . والوجود الحسي المحض ليس جميلاً على الإطلاق لكنه يبقى جميلاً لو أدرك العقل تألق الفكرة من خلاله . والفن ميدان الروح المطلقة ، والجميل يتجلى عبر مراحل تتخذ

---

١) أنظر : د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، نفسه ، ص ١٣٢ .

٢) للمزيد حول آراء ليسنج في الجمال يمكن الرجوع إلى كتابه ، الفن الدرامي في هامبورج أو دراماتورج هامبورج ، (١٧٦٨م)

٣)د. أحمد عتمان ، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين ، القاهرة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ١٨٧ وما بعدها .

٤)د. أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح - ٢٠٠١

الشكل الرمزي ثم الكلاسي ثم الرومنسي ، وفي هذه المرحلة يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور" [٢١] . وبذلك فهو مغاير لما جاء به كانط وتقدير الجمال عنده نابع من خبرة عقلية ذاتية.

يقول د. أوفسيانيكوف " إن هيجل من أوائل المفكرين الجماليين المثاليين الذين بينوا عداء الرأسمالية للفن " [٣]

مايكل أنجلو Michael Angelo (١٤٧٥-١٥٦٤م) : الجمال مصدره المادة نفسها حيث يرى أن الدمى التي لم ينحتها كأنها محبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد . فالجمال إذن في الشيء نفسه وهذا رأي كرره أوجست رودان بعد ذلك .

فرانسوا ماري آروى فولتير François Marie Arouet Voltaire(١٦٩٤-١٧٧٨): يتفق مع أرسطو.

دينيس ديديرو Denis Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الجمال في تصوير الفنان الفضيلة جذابة والرذيلة مقرفة فالجمال أخلاقي عنده وذلك قريب من رأي أوغسطين والإكويني.

يوهان فلفجنج جوته Johann Wolfgang Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢م) يرى أن : " الجماليات جزء من مصادر الشكل أو الموضوع . والجمال يظهر عند اختفاء المادة وكل ما هو نافع " ، فهو في رأيه قبيح .

توماس ستيرنز إليوت Thomas S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥م) شاعر وناقد وكاتب درامي إنجليزي ، أبرز ممثلي الشعر الحر ، يقول : " الجمال في مجاورة المفردات الجميلة لأخواتها في السياق لتخلق تعادلية الإحساس التعبيري والتأثيري مع الموضوع المعبر عنه " الجمال عنده فى النسق الخارجى للشكل الأبداع ادبا وفنا .

ستندال Stendhal (١٧٨٣-١٨٤٢م) روائي فرنسي . أشهر آثاره كتبها عام ١٨٣٠م بعنوان (الأسود والأحمر La Rouge Et Le Noir) ، ويرى أن : " الجمال هو الوعي بالسعادة "قريب من الجمال عند هيجل .

---

١)أميرة حلمي مطر ، "هيجل وفلسفة الجمال" (الفكر المعاصر) ع ٦٧ ، سبتمبر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠م ، ص ٧٧ وما بعدها .

٢)د. أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، نفسه ، ص ١٥٠ .

٣)د. أوفسيانيكوف وآخرون ، نفسه ، ص ٢٥.

صمويل تايلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢-١٨٣٤م) شاعر رومانتيكي إنجليزي ، وأعظم المنظرين الأدبيين في عصره ، ويرى أن : " **الجمالية نتاج العاطفة التي يولدها الخيال الثانوي الذي يعمل على إدراك ما فوق المحسوس** " .

بندتو كروتشه Bendetto Croce (١٨٦٦-١٩٥٢م) فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيجلية الجديدة . فلسفته المثالية المطلقة . كان لنظريته الجمالية تأثير نقدي على الفن البرجوازي . **فقد عارض الفن باعتباره معرفة حدسية بالفردي المتجسد في الصور الحسية بالاستدلال العقلي** ، باعتباره عملية عقلية لمعرفة العام [1] : " **لا موضوعية في** الجمال . الجمال عنده في الشكل فحسب ". لذلك ينقد أصحاب علم الجمال الماركسي نقداً لاذعاً. فهو يرى أن " **الجسم لا يعبر عما ليس بجسم . والخارج لا يعبر عن الداخل لأنه غريب عنه** " . وعنده " **توجد لحظة التعبير ولحظة لجمال التعبير** ".

سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦-١٩٣٩م) طبيب أمراض عصبية نمساوي الجنسية . مؤسس طريقة التحليل النفسي Psychoanalysis ويرى أن : " **الجمال هو آخر ما يمكن أن تدلي فيه نظرية التحليل النفسي بشيء** ".

جورج آشمور سانتايانا [2] George Ashmore Santayana (١٨٦٣-١٩٥٢) : " فيلسوف أمريكي من أصل أسباني، اعتبر نفسه (مادي الفكر) معترفاً بالوجود الموضوعي للعالم المادي ، تتركز معالم فلسفته على عدم الوقوف عند تفسير العالم ، بل التقدم إلى علاقة هذا العالم بوجهات النظر الأخلاقية ، وفحص هذه العلاقة والعمل على تفعيلها، وتطورها، وذلك بالاجتهاد المتقن لتصبح محكمة متقنة " Thorough [3]. عرّف سانتايانا الجميل بأنه "**التحقق الموضوعي للذة**".

وهو يسير في هذا التفعيل إلى أن أساس العلاقة بين الأخلاق والفلسفة الاجتماعية يستند على أن علاقة العالم الانتلكتوالية (العقلية) في أعظم درجاتها بجماليات شعب من الشعوب في مستوياته المتقدمة حياتياً ، والجمالية لديه وأن ما يقرر هذه العلاقة هو

---

١) الموسوعة الفلسفية ، مصدر سبق ذكره ، ص ٣٩١.

٢) جورج سانتايانا ، الإحساس بالجمال (تخطيط النظرية في علم الجمال) ترجمة: د.محمد مصطفى بدوي، مهرجان القراءة للجميع ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ .

٣) Esztétikai kis Lexikon, Kossuth Kõnyvkiadó, ١٩٧٢. p.٥٧٧

مـدى مـا قدمته من عناصر ثقافية ، وما احتوته هذه العناصر الثقافية من نشاط حركي متغير وغير ثابت .

" ويعتـبر سـانتيانا أن الشعر والديانة والفن هم أعلى درجات النشاط عند الإنسان ، في مواجهـته العلم والعلوم ، على اعتبار أنهما (العلم والعلوم) ينعمان بمظاهر المعملية التي تحدث أثراً تقنياً ملائماً يبدو في حقيقته رمزياً Symbolic مفعماً بالتقنيات "[1] .

إن الجمـال — مـن وجهة نظر سانتايانا — في أعلى درجاته " ما هو إلا القيمة والتقديـر Value وهـو ما لا يدخل في عمل الفنان . فالمادة الجمالية أساسها الفن الذي يـسعى الفـنانون إلى تـضمينها أعمـالهم ونـشاطاتهم وإبـداعاتهم كتعبير عن نشاطات الآخرين من البشر.

والفـنانون في هـذا الـسعي والنشاط لا يعبرون عن ذواتهم الشخصية عبر الفن، ولا يقدمون شكلاً جاهزاً للجمال،بقدر ما يعملون على نشر السعادة للبشر جميعاً "[2].

يقول د. مجدي وهبة إن الجمال عند سانتايانا : " هو لذة تحولت إلى موضوع في حين أن إدراك صفات الجمال هو محل النقد "[3]

هنري لويس برجسون[4] Henry Louis Bergson (١٨٥٩-١٩٤١م) فيلسوف وعـالم جمـال فرنـسي . مفجّر مذهب الحدسية المثالية Idealistic Intuitionism وهو مـذهب يقـول بـأن ثمـة حقائـق أساسية تعـرف بالحـدس ، وأن القـيم والواجـبات الأخلاقـية يمكـن إدراكهـا بالـبديهة . وبـشرط أن تعم المثالية وصفاتها المذهب نفسه . هذه الحقائق تحتوي على وحدة المادة (الموضوع) Subject ، الزمن ، والحركة ، حاملة شيئاً خيالياً تصورياً Imaginary .

" يرمـي برجـسون مـن خـلال حدسـيته المثالـية في الفـن ، إلى واجبات أساسية تحملـها الفـنون . وهـي أن الحـدس يلعـب دوراً مهمـاً في المـساعدة على إبراز (الرؤى المهمـة والجوهـرية) وكـذلك مـا يـصعد في مواجهـتها مـن رؤى متـضادة تحمل المظاهر

---

١) W. E. Arnett. Santayana and The sense of beauty, ١٩٥٧.

٢) J. Ashmore, Santayana. Art and Aesthetics, ١٩٦٦.

٣) د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٠.

٤) Esztétikai kis Lexikon, Kossuth Könyvkiadó, ١٩٧٢. p.٧٥

السطحية والخارجية ، هذه المظاهر التي تتضمن حقائق المجتمعات ، كما تتضمن حالة إنسان المجتمع ، وفي مواجهة مع مثالية الروح الإنسانية " [1].

مفهوم التأثير الاجتماعي في الفن عند برجسون – كانسجام اجتماعي – يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتخيل عنده ، وهو ما يفصح عن ارتباط بنظرية "الفن للفن" L'art pour L'art . وهو ما دعاه إلى اعتناق تفسيراته وتجاربه في نوعيات جمالية جديدة بحثت في العلاقة بين الرشاقة والحسن والكياسة (إقتداء بآلهات الحسن الثلاث الشقيقات اللاتي كان الإغريق يعتبرونهن مانحات للفتنة والجمال) ، و الكوميديا .

إن فلسفة برجسون تقوم على علاقة القرابة بين أهمية الرشاقة والحسن و الحياة.. علاقة حركية خفيفة بينهما . فالحركة الرشيقة تدفع إلى معرفة المستقبل والتعرف عليه. " **بينما الكوميديا ومعها الضحك يتضادان مع الرشاقة والحسن والكياسة لاعتبارهما الإنسان هو الهدف الأسمى لهما ، كآلية أوتوماتيكية منجزة من غير تفكير** ، ومن هنا يأتي صراع الإنسان مع الميكانيكية (الآلية) . وساعتها تبرز الكوميديا والضحك .. فهما (يعاقبان) الآلية والميكانيكية – على حد تعبير برجسون نفسه – " [2].

حققت فلسفة برجسون تأثيراً ملحوظاً على الفلسفة البرجوازية من ناحية ، وكذلك على تقدم الجماليات من ناحية أخرى ، وظهر كل من التأثير والتقدم خاصة على التيار الفلسفي الوجودي فيما بعد .

جويدو أريستاركو [3] (١٩١٨ – ؟؟؟؟) Gwido Aristarco :

صحافي وناقد وعالم جمال سينمائي ، يعتبر الفيلم أحد الفنون الابتكارية في القرن العشرين ، تلك تعرض خصائص فنية خاصة يتميز بها الإنتاج السينمائي ، بل وهو يعتبره على وجه الخصوص شكلاً من أشكال الفن الحديث المعاصر .

---

١) Ibid. p.٧٦

٢)Ibid. p.٧٦

٣)Esztétikai kis Lexikon, p.٤١.

يرتكز أريستاركو في رأيه هذا على مقولة الفرنسي هنري برجسون " بأن الفيلم هو زميل الفعل الزمني . وأنه فن يتجه إلى مجموعات مختلفة من الجماهير يحتاج – ضمن عناصره – إلى خاصية السياسة " [1]

مجدي وهبة : النزعة الجمالية : " ترمي هذه النزعة إلى الاهتمام بالاعتبارات الجمالية بقطع النظر عن الاعتبارات الأخلاقية ، وشعارها المشهور : "الفن للفن" . وفي رأي البعض أن اعتبارات الخير والأخلاق مشتقة منها " [2] .

عز الدين إسماعيل : يفرق بين رؤية جمال الشيء ورؤية صفات الجميل . فالأولى تعني حدوث عاطفة نحو الشيء الجميل والثانية لا تعني ذلك ، والأولى سابقة للثانية . معنى ذلك أن الجمال عنده نتاج المتعة أو اللذة وهي معزولة عن الصفة .. أي ذاتية .

محمد زكي العشماوي [3] : يشايع عبد القاهر الجرجاني في أن السياق هو مصدر الجمال عند وقوف المتلقي على حقيقة النظم اعتماداً على ذوق رائع يكشف عن الفروق والدقائق والأسرار في السياق الإبداعي وهو مناظر لرأى (ت٠س٠إليوت٠)

أبو الحسن سلاّم [4] : إذا كان كل من أفلوطين Plotinus (٢٠٥–٢٧٠م) والإكويني Aquinus (١٢٢٥–١٢٧٤م) وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩–١٨٠٥م) وكروتشه Croce (١٨٦٦–١٩٥٢م) يرون أن الجمال هو (القدرة على ترجمة ما في النفس) ؛ فمعنى ذلك أن كل عمل تعبيري أو فني هو جميل ، على اعتبار أن الأعمال الإبداعية في الأدب وفي الفن تقوم على ترجمة ما في النفس البشرية . كما أن الجميل في الطبيعة وفي الحياة المعيشة هو كل صورة تترجم أحاسيس النفس التي استقبلت تلك الصورة .

ومعنى ذلك أن الجميل – عنده – نابع من الطاقة الإبداعية للأديب أو الفنان وأن قيمة الصورة في قدرتها على التماثل في ترجمة ما في نفس المبدع والمتلقي معاً .

---

1) Gwido Aristarco, Il cinema Italiano del Dopoguerra, ١٩٤٩.

٢) د. مجدي وهبة ، نفسه .

٣) د. محمد زكي العشماوي ، محاضرات في النقد الأدبي للسنة الثالثة قسم اللغة العربية مادة الأدب والبلاغة ، من خلال عرضه لكروتشه ومقارنته بين كروتشه وبين عبد القاهر الجرجاني .

٤) د. أبو الحسن سلام ، محاضرات في جماليات المسرح لطلاب قسم المسرح جامعة الإسكندرية – ف. أول ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤ .

والباحث يرى ما رآه د. مجدي وهبة من أن " علم الجمال أو فلسفة الجمال : هي دراسة طبيعة الشعور بالجمال والعناصر المكونة له الكامنة في العمل الفني " [1]

كما يتفق الباحث مع د.أوفسيانيكوف في أن " علماء الجمال قد انقسموا إلى اتجاهين أساسيين : مثالي ومادي وتنطلق المثالية الموضوعية في علم الجمال (أفلاطون ، شيلنج، هيجل وغيرهم) من أن فكرة الجمال كانت موجودة قبل الواقع ومظاهره الرائعة كالفن والطبيعة وما إلى ذلك . ويذهبون إلى أن هذه المظاهر إن هي إلاّ إلتماعات، وجود آخر لهذه الفكرة.

أما المثالية الذاتية في علم الجمال (هيوم ، كانط ، سانتيانا وغيرهم) فترى أن الجمال (وكذلك القبح وسواه) مثالي ، وهو نتاج وعي الذات البشرية وانفعالاتها .

وتنطلق المادية من الإقرار بأن الجمال والقبح وما إلى ذلك في الواقع لها الأولوية مقارنة مع انعكاساتها في وعي الإنسان وأحاسيسه ومُثله وأفكاره ونظرياته " ويذهب د. أوفسيانيكوف ومساعدوه إلى أن مدارس المادية في علم الجمال كانت متفاوتة الآراء في فهم طبيعة الجمال[2].

كما يرون أن أشياع المثالية الذاتية في علم الجمال يلتزمون بمذهب اللاأدرية الجمالية ، وينكرون إمكانية نيل المعرفة الحقيقية عن الجمال ومظاهره المختلفة وذلك لزعمهم بأن الجمال وما شاكله ما هو إلا نتاج الروح البشرية ، هو معاناة الإنسان[3] .

ويخلص د.أوفسيانيكوف وزملاؤه إلى أن علم الجمال من وجهة نظر الماركسية " هو نتاج بحث علمي يشمل ثلاثة مجالات أساسية :

الأول : هو البدايات الجمالية في الواقع ذاته ، أي المواضيع التي تترك لدى الإنسان شعوراً روحياً متميزاً باللذة والاستمتاع ، أو النفور والشعور بالسمو أو الابتذال ، بالتراجيديا أو الكوميديا .

والثاني : هو انعكاس هذه الموضوعات في وعي الإنسان ، أي الوعي الجمالي.

والثالث : هو موقف الإنسان الجمالي من الواقع " .

---

1) د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، نفسه .

2) د. أوفسيانيكوف وآخرون ، نفسه ، ص ٤.

3) نفسه ، ص ٤.

الفصل الثانى

فنون الحوار ولغة الكاميرا

أولا : الخلفية التاريخية لعلاقة المسرح بالسينما

هل ينبئ التاريخ ، أو العصر عن اتفاق في الرأي أو حتى في بعض الأداء عن تزامن بين جهود المسرح وإشعاعات السينما بعد ميلادها ؟
من المعروف أن الفيلم بعد ميلاده قد شكّل مشكلة – أو هكذا فُسر ميلاده – بالنسبة للمسرح ، وذلك بحكم طبيعة فنه الذي جمع بين فلسفة السمعيات وفلسفة البصريات Audio- Visual، وفق عناصر جديدة تختلف إلى حد ما عنها في المسرح والمسرحية ؛ تحدد ماهية التميز الجديد الذي أتى به فن السينما . ولعل استمرار نجاح الفيلم هو أحد الأسباب الحقيقية للأزمة التي صعّدت النقاش بين مفهوم كل من الفيلم والعرض المسرحي (المسرحية) وأهدافهما، وهو ما اعتبره النقاد حرباً ثقافية بين فرعين مهمين من فروع الفن .

ونرى أن (صدى الحياة) – إن جاز لنا القول – في التعبير بين المسرح والسينما (المسرحية والفيلم) يعود إلى قصة (التاريخ الثقافي للإنسان نفسه).

فالمسرح منذ قديم الزمان (الإغريق) سعي ولا يزال يسعي إلى فكرة عامة أو عقيدة نظرية لا تنفصل عن ثقافة العصر الذي يعيشه . بينما نرى الفيلم في السينما –ومنذ بداياته – يكسب ويفوز بكل مطالب الإنسانية ، بحكم توظيفه لعناصر عديدة من التقدم التقني والفني الذي سار فيه طريق الفيلم . صحيح أن لكل منهما – المسرح والسينما – عناصره الأساسية التي تبدو مختلفة ومتضاربة أيضاً ، لكنهما يتقابلان ، بل يتعاونان أحياناً بفعل التقدم .

ولقد أدى هذا التقدم إلى اتهام الفنّين بأن كلاً منهما قد ترك عناصره الرئيسية ، وخاض في عناصر الفن الآخر ، مما أدى إلى أزمة حادة تناولها عديد من النقاد آنذاك ، إذ لاحت الأزمة وتصاعدت حين هاجم رجال المسرح السينما ، في اعتقاد منهم بأن نجاح الفيلم يعود إلى نجاح رخيص . بينما اعتبر الرأي العام المثقف ورجاله أن الذوق الهابط هو سبب أزمة المسرح .

يتضح من البداية أن الحرب الثقافية بين الفيلم والمسرحية (السينما والمسرح) في حقيقتها هي حرب مصالح ، ولقد قويت هذه المصالح – بصفة خاصة – بعد الحرب العالمية الثانية . ولقد أثر ظهور الفيلم على المسرح بلا شك ، وتحديداً بعد عام ١٨٩٥م

والعقد الثاني من القرن العشرين في بداية انطلاقة فن الفيلم . وكانت النتيجة هبوط معدل الجماهير . الأمر الذي سبب تراجعاً مادياً واقتصادياً للمسرح والمسرحيين .

لكن المسرح — والمسرحيين معه — قد حاولوا تغيير المكان الثابت على الأرجح في المسرح، " فعُرضت المسرحيات على قاعة سيرك فيينا في النمسا عام ١٩١٠م إضافة إلى تجديدات في خشبة المسرح شملت ميلاد الستارة السيكلوراما **Cyclorama** لأول مرة في تاريخ المسرح الأوروبي — الألماني في عرض مسرحية (سالومي **Salome**) لأوسكار وايلد **Oscar Wilde** بإخراج ماكس رينهاردت **Max Reinhardt** . ثم دخول تقنية جديدة على خشبة المسرح تمثلت في المسرح الدوّار الذي حمل فصولاً ومشاهد متباينة من الأمكنة دفعة واحدة في مسرح **Neues** ، من أجل مجاراة الانتقالات المكانية في السينما. ورغبة في إظهار مشاهد مسرحية غير متوقعة ولافتة للنظر لاسترضاء رغبة الجماهير". [1]

لقد أضعفت هذه التجديدات — في المسرح — من تأثير (الكلمة) على روح المشاهد المسرحي ووجدانه ساعة العرض المسرحي ، وفي لحظات المواجهة الفعلية التي يعيشها المشاهد مع أنفاس الممثلين.

إلاّ أن المسرح قد أضاف موتيفات خارجية ، وأضاف أفكار وتصورات إلى الجو العام وبنغمة مسيطرة **Prevailing Tone** .

أخلص مما تقدم إلى أن المسرح عبر القرون الماضية أخرج لنا الإنسان متصارعاً مع مشكلاته الروحية النابعة من بيئته وإفرازات مجتمعه اللتين شكلتا كل المعاناة ورسم طرق الخروج منها.. أي أن المسرح كان في خدمة إنسان العصر ، وفي تقديم شخصياته إلى الأماكن الأمامية ذات الأولويات وهم يتحركون ويتنفسون شهيقاً وزفيراً على خشبة المسرح لتحقيق أمانيهم وغاياتهم وأهدافهم . وفي وضع الإنسان في نقطة الارتكاز، ليصير حلقة الوصل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور ، وحتى يتبادل كل منهما التأثير في الآخر.

وحتى أثبت ما أوردته من العلاقة الحميمية بين الخشبة والصالة وبين الممثل والمشاهد، فإنني سأتعرض — كدليل على وظيفة المسرح عبر العصور— إلى الظواهر الآتية :

طوّرت خشبة المسرح القديمة — عند الإغريق وحتى في عصر المسرح الديني — من أسلوبها ، ولم تعرف ما نعرفه اليوم عن المسرح المعاصر من مناظر ، أو تغيّر في

---

١) د. كمال عيد ، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ، ج١ ، سان بيتر للطباعة، ٢٠٠٢م .

الديكورات . لكنها – كخشبة مسرحية – تمسكت ببيئة الأساطير والخرافات Mythical، وكذا بالمحيط الذي كانت تعيش فيه . فخشبة المسرح أمام المعبد بعد أن انتقلت من ساحته الداخلية ، وهو ما حقق طبيعة الروح الدينية الكاثوليكية ، كحلقة وصل بين الخشبة والجماهير ، تعرض مضموناً مسرحياً عبر رسالة بوظيفة المسرح الديني التي حققت علاقة وثيقة بين الفن المسرحي والجماهير.

في عصر النهضة فجّرت الحركة الإنسانية **Humanism** الروح الفردية تأكيداً على هموم الإنسان ، بينما عملت الفلسفة الإنسانية على قدرة تحقيقه لذاته عن طريق العقل بعيداً عن القوى الخارقة للطبيعة . وهنا تجدر الإشارة إلى أن المحيط والبيئة **Surroundings** إبّان عصر النهضة **Renaissance** قد فتحا الطريق العقلاني الإنساني وحوّلاه إلى التعديل الذي لحق المسرح أيضاً ، فظهرت شخصيات مسرحية في درامات عصر النهضة حاملة لسيماء الحياة ومظهرها .

أدى الانتباه إلى المحيط والبيئة ، ومعهما الإنسان ، بالمسرح إلى الكشف عن (النظرة البصرية) . وهو ما حققه علمياً وعملياً انبثاق الثورة الفرنسية ، متجلياً في النظرة إلى المسرح الحديث ، وفي فهم مصطلح (المواطن – المواطنة) وتفسيره بين الإخاء والحرية والمساواة ، حيث سار مسرح المواطنين إلى مواجهة مع الماضي التقليدي. وكان على هذا المسرح أن يختار بين التقليديات والماضي ، وبين رغبات الجماهير ومتطلباتها . فتمسكه بالماضي يفقده جماهيره التي لابد منها لمسيرة المسرح، وتغيّره إلى طريق الجماهير سوف يمحو تقاليده العريقة . وكان لابد له أن ينحاز إلى طريق الجماهير ورغباتها.

بعد موجة الإنسانيات **Humanism** ، جاء دخول التقنيات إلى خشبة المسرح، مما أثرى النظرة البصرية وحقق إضاءة ملونة وعالية أكدت من هذا الثراء في العروض المسرحية.

أضف إلى ذلك ظهور فن الأوبرا في إيطاليا في بدايات عصر النهضة ، وما حوته من مناظر متعددة متغيرة ، وغناء ، وكورس ، وكورال ، وحوار مسرحي ، وحيوانات وطيور تظهر على خشبة المسرح وسط أزياء فخمة مثيرة للعين والبصر ، ومناظر تجتذب العين من روعة ألوانها. وهو ما أضاف لوناً مسرحياً جديداً إلى الألوان والأنواع الدرامية التي سبقت على خشبة المسرح .

في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، وفي عصر الفيلسوف والشاعر الألماني يوهان فولفجنج جوته **Johann Wolfgang Goethe** (١٧٤٩–١٨٣٢م) تحديداً تدخل

إرهاصات الفنون التشكيلية إلى خشبة المسرح وعالم المسرحية البصري . عناصر زخرفية **Decorative** تتولد — وفي استمرارية العروض المسرحية — لإحداث تأثيرات بصرية بالدرجة الأولى ، مناظر جذابة وجميلة تحمل اللدانة والمطاوعة **Plasticity** ، مخططات ملونة مركبة تركيباً يوافق تكوين المرء العقلي ، وملابس تبهر العين والبصر . وكل هذه العناصر قد حملت في المسرح خاصية الانسجام والتوافق **Harmony** . هذه الإرهاصات والعلامات استقرت في القرن التاسع عشر الميلادي ، خاصة بعد تأكيد عوامل التقنية ، باستثناء زيادة مفرطة في الإيهام **Illusion** بصور بصرية خادعة مضللة للبصر والعقل معاً . استناداً إلى فلسفة خاطئة تشير إلى أن الدراما لا تعتمد على خشبة المسرح ، بل ترى أن على الخشبة أن تعدّل وتكيّف نفسها مع الدراما.

استدرت الطبيعية إلى طرفي النقيض ، فجاءت البيئة لتدعم التأثير البصري بكل ما قدمته على خشبة المسرح من الطبيعيات ، حتى الدقيقة منها (اللحم ، الزهور ، تفاصيل ترتيب الحجرات وتزيينها على خشبة المسرح حية) . وهو ما برز في أعمال سترندبرج **August Strindberg** (١٨٤٩-١٩١٢م) وإيميل زولا **Emile Zola** (١٨٤٠-١٩٠٢م) وإخراج كل من الدوق جورج الثاني **II George** دوق مقاطعة ساكس ماينجن وأندريا أنطوان **André Antoine** في المسرح الحر **Théatre Libre**.

أفرزت الطبيعية بتقنياتها تأثيراً هائلاً في مجموعات وشخصيات عكست التأثير الجماعي ، ونقلت هذه المجاميع على خشبة المسرح (تحركات في الريثم) . هذه التحركات المفعمة بتقنية خشبة المسرح والمتجهة نحو البيئة والمحيط قد فجّرت حقائق بصرية جديدة ومبتكرة عمقت من جلال الصورة البصرية ، وأضفت الحركة في الوقت نفسه — صورة بصرية مثالية ومركبة غير مسطحة ، لصالح تيار النزعة الطبيعية التي أوجدت ثنائية تأثيرية قوية تقف على طرفي المعادلة البصرية والسمعية ، وبين تقنية إضائية مفرطة تكاد تعمي البصر ، لكنها تجذب الجمهور في الوقت نفسه ليصبح مشدوداً بفعل الإيقاع البصري المتسلسل الذي يجري أمامه ، وفاقداً — في الوقت نفسه — الكثير من متابعة الحوار الدرامي ، خاصة بعد أن دخلت الموسيقى بإفراط إلى حيز العرض المسرحي.

ظهرت الواقعية بتجديداتها في أعمال هنريك إبسن **Henrik Ibsen** (١٨٢٨-١٩٠٦م) حيث ما يحدث لشخصيات إبسن يحدث لنا في الواقع ، وذلك لم يكن في مسرح شكسبير.

شجّع التراجع عن الكلمة الممثل والناقد المسرحي الفرنسي أنتونين أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦–١٩٤٨م) فجسد فكرة Grand Guignol [1]. ثم تلاه المخرج الإنجليزي **إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig**(١٨٧٢– ١٩٦٦ م) في نظريته التي تقوم على " **أن الكلمة تخنق المسرح ، باعتبار أن المسرح فن بصري. فاستعمل فكرة Über-Marionett للحد من أهواء الممثلين الخاصة ،** وحياتهم الذاتية التي تفسد الشخصية المسرحية التي يقومون بأدائها. رفض الإخراج مرات ومرات لأساليب المسرح العتيقة . انطلق في فكر الممثل من فلسفة فريدريش نيتشه **Friedrich Nitzsche** (١٨٤٤–١٩٠٠م) المعروفة بالإنسان الكامل **Übermensch** والتي تقول بأنه ينبغي على القيم التي نضيفها إلى الحياة أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول إلى خلق نوع جديد " [2]

أعطى كريج جهوده المسرحية للديكور والفن التشكيلي ودوره على خشبة المسرح "صمم ديكورات نفذت على المسرح ما بين عام ١٨٩٧ إلى ١٩٢٨ بلغ عددها ١٨ مسرحية. بينما صمم ديكورات لم تصعد على المسرح في عام ١٩٠٥ بلغ عددها أربعة " [3] هذا بينما لم يتعد إخراجه للمسرحيات ما بين عامي ١٨٩٣ إلى ١٩٢٦ تسع مسرحيات فقط .

الالتقاء الأول بين المسرح والسينما :

بينما تزدهر الفنون التشكيلية على خشبة المسرح ، يترافق هذا الازدهار مع ازدهار آخر لفنون الموسيقى المصاحبة على الخشبة ، وهو ما أدى بالضرورة إلى إزاحة الشخصية المسرحية إلى الخلف . بينما كان التوسع في الصورة البصرية على حساب الكلمة . وزاد من صعوبة المسرح وتراجعه في مقابل تقدم الفيلم ، ظهور فن الأوبريت **Operetta** (موضة الدراما الموسيقية) في القرن التاسع عشر الميلادي على يد المؤلف الموسيقي الألماني جاك أوفنباخ **Jacques Offenbach** (١٨١٩–١٨٨٠م) الذي شكل أول التقاء وتعاون بين المسرح والسينما .

---

١) تطلق كلمة **Guignol** تاريخياً على الشخصية الرئيسية في المسرح العرائسي . وقد أخذ الاسم من مسرح أنشيء في باريس ١٨٩٧م. عروضه كانت عبارة عن مسرحيات قصيرة تثير الفزع والرهبة عن طريق مشاهد التعذيب والقتل والاغتصاب . (لمزيد أنظر : د.إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١م ، مادة مسرح الترهيب . ص ٢٤٧).

٢) د. كمال عيد ، مناهج عالية في الإخراج المسرحي ، نفسه ، ص ٢٩٩.

٣)د. كمال عيد . نفسه . ص ص ٣٣٠ — ٣٣١ .

هـنا يـرى الباحث أن الفيلم قد مدّ يده وفنه وتقنياته إلى المسرح بفعل ميلاد فن الأوبـريت . ففـي الأوبريت تتجلى البواعث والحوافز والمحركات **Motives** وكلها ذات تـأثيرات بـصرية نافذة . بل إن هذه البواعث والمحركات تظهر في صورة قوية وذات قوة دافعـة . وكمـصدر لطاقة حركية وسط صلاحية شرعية لفن الأوبريت . وصلاحية شرعية ثانـية لفـن دراما الأوبـريت. ولم نتوصـل إلى التنافـر الأول الـذي عاصـر ميلاد الفيلم أو التـضاد الـسابق تاريخـياً بـين المـسرح والـسينما ؛ بـل إن الأوبـريت قد عمل من ناحية أخـرى علـى توجـيه الدراما إلى التعاون والالتقاء مع بقية الفنون (كالرقص ، الموسيقى ، الإنـشاد ، الأغانـي المـوقّعة) والانـدماج مع إيقاعاتها المختلفة لتناسب الأوبريت بصورته الاسـتعراضية التأثيرية.

يعـد المخرج النمساوي ماكس راينهاردت **Max Reinhardt** (١٨٧٣-١٩٤٣م) منـشيء المـسارح الـصغيرة في أوروبـا ومـبدع مهـرجان سـالزبورج **Salzburg** العالمـي للمهـرجانات المسرحية أمام الآثار المعمارية ، أول مخرجي المسرح العالميين الذين تبادلوا العلاقـة التعاونـية بـين المـسرح والـسينما ، فهـو مخـرج مـسرحي وسينمائي أيضاً. أقام رايـنهاردت المـوازنة الـصعبة بإحـداث الانـسجام بـين أجـزاء كـل مـن فـني المـسرح والـسينما ، وحفاظاً علـى الكلمة الدرامية في اتزانين دقيقين .. عقلي وعاطفي ، وضمن إطار موازنة حساسة للغاية .

تـؤكد كـل هـذه الحقائـق تجـربته المكـررة مـسرحياً ثـم سـينمائياً ، في إخـراجه لـرائعة ولـيم شـكـسـبيـر**William Shakespeare**(حـلـم مـنـتـصـف لـيـلـة صيـف **A Midsummer Night's Dream** دراما في خمـسة فصـول كتبهـا شكـسبيـر عـام ١٥٩٥م) انـتهج في فـيلمه الـمذهب الرمـزي **Symbolism** حـيث تفرع أسـلوب الفيلم إلى فـرعين. الأول: تسلـسل الصور في الفيلم تبعاً لمشاهد المسرحية الشكسبيرية التي كان قد أخـرجها قبلاً . والفرع الثاني لم يكن أكثر من تحويل المشاهد المسرحية وتهجينها — في إفـراط وإلى حـد بعـيد **Excessively** — إلى الروح السينمائية.. هذا الالتقاء والتعاون بين المـسرح والـسينما يظهـر جليـاً في أعمـال رايـنهاردت المتضمنة عناصر هذا التعاون والتي تتضح (سينمائياً) على النحو الآتي :

الإخراج عالي المستوى (وما هو معروف بالألمانية Überragen) .

التفوق والتعالي في استعمال التقنية Superiority

العظمة والفخامة والروعة إلى حد كبير في تصوير البيئة والمحيط.

تصعيد عناصر الفنون التشكيلية ورموزها إلى سطح الفيلم.

إسراف وافر النماء في الإضاءة.

الاعتماد على الإيقاع **Rhythm** في توسيع حركة المجموعات وتضخيمها ، بغية توليد تأثيرات بصرية شتى.

وكلها عناصر لم يتم التعامل بها في المسرح قبلاً.

أما رؤية رينهاردت في المسرح فتلتقي في المسرح المعاصر مع فن السينما ، وتتضح في النقاط المقابلة الآتية :

إيجاد تأثيرات بصرية .

توافر الحوار الدرامي والمكان المسرحي على هيئة صور للبيئة أو مشاهد لها.

تغيرات متتابعة في الإيقاع المسرحي وفن التمثيل .

وذلك بهدف (تفليم النص المسرحي) أو إلصاقه بالمسحة السينمائية قدر الإمكان.[1]

بهذين الفرعين أو الابتكارين " الراينهارديين" تم الالتقاء والتعاون بين المسرح والسينما، وما يؤدي إلى حالة خلق مصطلح جديد يعادل مصطلح المسرح — الرواية (مسرواية) الذي أطلقه توفيق الحكيم . ليصبح مصطلح التعاون (تفليم النص المسرحي أو تسينمائية المسرح).

فكرة موت المسرح :

كتب رينيه كلير **René Clair** دراسته في الصحيفة اليومية الفرنسية **Le Temps** محللاً "إن المسرح في ثلاثينيات القرن الماضي لم يمت بحكم ظهور أفلام السينما ، خاصة الناطقة منها بعد عام ١٩٣٢م. وإن الشعارات والكتابات التي تنبأت بموت المسرح أمام السينما لم تصل في دعواها إلى الواقع . فالحقيقة أن السينما أنقذت المسرح إلى حد بعيد "[2] بالفعل قابل المسرح — حينذاك — بعض الصعوبات ؛ إذ تقلصت بعض دور المسرح الأوروبية من خمسين مسرحاً في العاصمة الأوروبية الواحدة إلى عشرين ثم إلى عشر مسارح فقط مما عطّل الإنتاج المسرحي بلا شك . الأمر الذي دعا رجال الصفقة المسرحية إلى الانصراف عن الإنتاج للمسرح . وعلى الرغم من هذه الصورة القاتمة للحياة المسرحية الأوروبية ، إلاّ أن المسرح قد حقن بشحنة جديدة من التطور يضيف بها إلى

---

١) René Clair, Cinéma D'hier, Cinéma D'aujourd' Hui, Éditions Gallimard, ١٩٧٠, pp ٢٠٩-٢١١

٢) René Clair, Ibid.

جماهيره الأصلية أعداداً جديدة من الجماهير إرضاءً لثقافتها وأذواقها أياً كان نوع هذه الثقافة أو مستوى هذه الأذواق .

لقد شهد المسرح الفرنسي آنذاك ازدهار مسرح البوليفار ليس في باريس وحدها، بل في المناطق الريفية الفرنسية ذات الجماهير محدودة التعليم والثقافة . وفي عام ١٩١٧م يتوسع الإنتاج المسرحي سواء في المسارح الحكومية أو غير الحكومية ، وفي الريف ، وفي بيوت الثقافة ، وفي المهرجانات المسرحية .وولدت فرق طليعية فرنسية تعمل على تجديد المسرح وإنعاشه Avant-Garde في خمسينيات القرن العشرين . باعتبار أن المشاهد المسرحي يتقابل وجهاً لوجه وآنياً مع الحدث المسرحي فوق خشبة المسرح . بما يحقق التماس مع الجماهير.

إن الذين تنبأوا باغتيال الفيلم للمسرح ، لم يعرفوا وظيفة كل منهما معرفة حقيقية. أما الذين عرفوا (العلاقة) بين فنيّ المسرح والسينما فهم الواعون لوظيفة كل من المسرح والسينما ولفلسفة التعاون بين كل منهما ، فهما يبدوان كفنين مستقلين عن بعضهما بحكم الميلاد ، والتاريخ ، والتقنية وحجم الجماهير، لكنهما في واقع الأمر يقدمان أهدافاً ونتائج فنية وأخلاقية وعصرية من خلال تعاون قد يغيب عن العين أحياناً ، لكنه يشكل واقعاً متحداً متضافراً ، يبعد عن التضاد والتناقض والتنافي.

ألم يعمل الفيلم الناطق على اكتمال تكوين وسائل التعبير في المسرح والدراما ؟

في المسرح توجه الكلمة الأحداث المسرحية ، وتعمق ما نراه رؤية حالية آنية على الخشبة ، بينما نرى الفيلم يستعمل الصورة وسيلة أولى لها غاية الأهمية في التعبير ، شريطة ألا يتعامل الفيلم بسطوة أو بهيمنة Ascendancy مع الحوار ومع الأصوات . بمعنى أن الفيلم يتطلب :

١- ديالوجات قصيرة مختزلة .

٢- صور كثيرة ، حتى يبقى الفيلم فيلماً .

لكن فترة خمسينيات القرن العشرين قد شهدت تصوير ما يقرب من تسعين فيلماً من كل مائة فيلم مصوراً من على خشبة المسارح . وأرى أن تصوير المسرحيات وعرضها كأفلام في التليفزيون خاصة سيستمر ، حتى مع تطور تقنيات الفيلم السينمائي المعاصر ، ذلك أن تصوير الفيلم للمسرحيات هو مدد للمناطق الريفية وللجماهير البسيطة في المدن أيضاً. وهو تعويض في الوقت نفسه عن نقص مسارح الأقاليم في صغريات المدن.

" وفي العهد المبكر للسينما كان الظن أنه لما كانت كل من المسرحية والفيلم يقوم على الرؤية – والسماع فيما بعد – فمن الممكن نقل المسرحيات على شاشة السينما كما هي على المسرح ، **أما القصة فلأنها لا ترى ولا تسمع ، ولكنها تعتمد على تحويل الكلمات المقروءة إلى تخيل بصري أساساً وحسي بوجه عام ، فإنه من الضروري بذل جهد من أجل ترجمة السمات القصصية إلى سمات سينمائية . وقد اتضح فيما بعد أن العكس هو الصحيح ، فالأسلوب السينمائي أقرب إلى الأسلوب الروائي مما هو إلى الأسلوب المسرحي . لأنه إذا كان الحوار** أساس المسرح – فيما مضى – فإن الصورة أساس العمل السينمائي ، **والصورة هي الترجمة السينمائية للوصف وللسرد اللذين يقوم عليهما العمل القصصي** " [1]

المال واقتصاديات السينما :

لا يزال الفيلم حتى وقتنا هذا في خطر ، كما كان دائماً فالمال هو المصدر الذي يجري إليه وخلفه المنتجون والسينمائيون . فصناعة السينما والإنتاج السينمائي يحتاجان إلى المال كما يحتاجان إلى مزيد من التطوير أيضاً . إن قانون المال هو المحرك الأساسي للإنتاج السينمائي. وهو الأمر الذي لا نجده في المسرح ، خاصة المسارح الحكومية الملتزمة . ففي مسرح صغير ، وبعض المثلين لا يتعدون خمس شخصيات لمسرحية محكمة درامياً ، يمكن أن يقدموا عرضاً مسرحياً رائعاً .

أما في السينما ، فالأمر مختلف كل الاختلاف . حيث تحتاج الصناعة السينمائية إلى وسائل تقنية ضخمة ، وإلى تمويل أضخم ، وإلى قُوى بشرية عديدة . كل هذه الأغراض تحقق معاً الخدمة السينمائية ، والجماهيرية أيضاً لفن الفيلم السينمائي .

ولقد ظهرت الآن في عواصم بعض البلاد كانجلترا وفرنسا ما يعرف بسينما الحي ، والتي ظهر ما يعادلها في مصر الآن في ما يعرف بسينما المول ، والتي تضم عدداً قليلاً من الكراسي لا يتجاوز المائتين في القاعة الواحدة.

حقيقة الواقع وحقيقة فن السينما :

في الفنون والآداب هناك حقيقتان : حقيقة الواقع وحقيقة الفن .

والفيلم السينمائي لا يبتعد عن هاتين الحقيقتين . وحقيقة السينما هي الأعظم جمالياً ، لأنها تظهر حاملة لعناصر التربية الجمالية . وتفسير ذلك ، أننا في أثناء مشاهداتنا لفيلم من الأفلام نرى أنفسنا داخل الفيلم ، وفي قوة طاغية قد لا نجدها عند فن آخر من الفنون . وهو كما

---

١) يوسف الشاروني ، القصة السينمائية ، وسائل الاتصال والأشكال الأدبية ، مجلة القاهرة ، العدد الرابع والثلاثون ، الثلاثاء ٢٤ سبتمبر١٩٨٥، ص ٢٧.

فسره علماء الجمال السينمائي بـ(المطابقة الذاتية Subjective Identification) للخداع . وكأن (الكاميرا) هي عين المتفرج لحظة بلحظة لتضع أمامها الأحداث والأحوال والأماكن والتصرفات لتصبح (معه) في لحظة واحدة.

وهو ما يفسره د. كمال عيد " بأنه رغماً عن تغير اللقطة السينمائية بتغير البعد والرقعة المساحية ، ورغماً عن تغير حجم الصورة ، وحجم التركيب ، ورغماً عن اختلاف الوضعية في الصورة أو في الصور المتلاحقة نتيجة تغير الزوايا المتعددة . رغماً عن كل هذا ، فإن الفيلم – وبجهد الجماليات – وبواقع من فلسفته الخاصة كفن ، يلغي كل هذه المساحات الشاسعة والفنية ، ويصل البعيد من العلاقة بين الصورة والمشاهد ، وأحياناً كثيرة يجمد الإدراك الذاتي عند المتفرج . وهي خطوات جديدة لم يسبق لفن من الفنون الوصول إليها ، وبنفس المستوى التأثيري الفعال. وهو ما يرجعه العلماء إلى الخصائص الجديدة التي كشفت عنها فلسفة فن السينما مؤخراً، والتي اعتبرت فن الفيلم من الفنون الجماهيرية ذات التأثير الفعلي على الناس، نتيجة تجمعهم كأفراد وجماعات من كل الأعمار داخل مكان واحد ، هو قاعة العرض"[1]

اللغة والكاميرا بين التوازي والمغايرة :

كلما حقق الحوار اكتمال وظيفته في الفيلم داخل شكل واضح ، وكلما اقترب من الاهتمام بالسمعية اقترب من فقدان حيويته ؛ إذ تبدو أهمية الحوار في إحرازه للتقدم والتطور ناحية اقترابه من عالم الروح وفي اتجاهه ، الذي يبعد الحوار في الوقت نفسه عن العالم المادي الحسي ، الأمر الذي يطرح مشكلة أمام بلوغه أهدافه وغاياته. وهنا تتحدد مهمة (الكاميرا) بوجه خاص في تعويض ما يلحق من نقص في التقدم والتطور الذي يشوب أو يمس الحوار بما يقتضي هذا التعويض.

أمام هذه الحالة ، تظهر الأهميات البصرية Visual . لكن ما حققته الموهبة الطبيعية القديمة في عنصري التفكير والتعبير خاصة يختلف عن الأشكال المعاصرة أمام وجه الكاميرا ، الذي يضطرها (أقصد الكاميرا) إلى التخلي عن الطريق القديم وعن أشكاله البدائية.

وهنا يبرز تساؤل حول الأهمية في هذا الانحراف عن الطريق والتخلي عن قديم الأشكال البصرية. إن الإنسان – في العصر الحديث – يرتكن في تفكيره وتعابيره ومعارفه

---

١) د. كمال عيد ، جماليات الفنون ، نفسه ، ص ص ٩٣ – ٩٤.

علـى قوته العقلية وعلى البراعة والمهارة . وكذا المقدرة على اكتشاف الموهبة في حقل من الحقـول - بغـية إعـادة بـناء الحـياة علـى نـسق جديـد مـن التفكير والتعبير. لكن تبقى المـشكلة الرئيـسية ، في أن إثـارة الـصور الذهـنية لم تكن في وضع أو حالة تسمح لها من مـتابعة حقـل اللغـة الـسينمائية الجديـدة . لقد انتصرت الفنون التشكيلية على مثل هذه الأزمـة لقـدم باعهـا فـيما يخـتص باللغة كما ساعدتها على هذا الانتصار لغتها ووسائلها وقوانينها الفنية الخاصة .

حاولـت الكاميرا — بحكم ما قدمته من نجاح واجتياز لعقبات المكان والزمان — حاولـت إيجـاد وسـائل بـصرية جديـدة لـتقف — وبقـوة — علـى قـدم المساواة مع اللغة السينمائية لإزاحة كل المتناقضات القائمة بين البصريات واللغة.

ولا يخفى أن هناك تضاداً واضحاً ومرئياً يتجلى في (الأهميات البصرية) ، وهي محـورية ومركـزية . وفي المقابـل (اللغـة) بحـرية الـتعابير فـيها واسـتقلاليتها وطبيعتها الحـركية. ووسـط هذا التعارض والتضاد تبرز لنا (الكاميرا) بتعابيرها المعاصرة الخاصة ، وبقوانيـنها ، وبإمكاناتهـا التقنـية المجـاورة تحدد الطريق الجديد لعلاقة خاصة ومبشرة تحـترم فاعلـية كـل مـن اللغـة والكـاميرا وحـدود كـل مـنهما ، وفي اسـتثناء إلى الفـنون التشكيلية أيضاً وفاعليتها.

خصوصية العلاقة بين لغة الحوار ولغة الكاميرا:

بدايـة نـرى وسيلتين للتعبير سينمائياً هما (اللغة ، الكاميرا) . كل وسيلة منهما تتحرك بمفردها ووفق خصائصها لإثبات دورها وكفاءتها.

الوسـيلة الأولى: (اللغـة) وسـيلة سمعـية **Auditive** ، أمـا الوسيلة الثانية: (الكاميرا) فهي وسيلة بصرية **Visual**.

لكـن اللغـة مناسبة — من ناحية أخرى وبطريقة غير مباشرة عن التعبير البصري أيضاً . كـيف ذلـك ؟ إن الـصورة الفنـية للغـة تحمـل في طـياتها صـوراً لغوية عديدة ، وأشكالاً تعـبيرية تـصويرية ذات علاقـات طبيعـية . لكن الانطباع الأول في الذهن أو النفس للأثر الـسمعي تُظهـر الـصورة الـصوتية في علاقـة مـراجعة وصـلة . ومعنـى ذلك أن التعبيرات الـسمعية تعمـل جنباً إلى جنب مع التعبيرات البصرية الحسـية رغماً عن تعارض مهمات الـتعابير الـسمعية والبـصرية مـن حـيث وظائفهـا وقوانينها. وأن هذا التعاون يعمل على إفـراز تـأثير جديد خاص ، وأن ميداني التعبير المتعارضين أصلاً يصلان إلى إيجاد صيغة **Formula** فـسيولوجية وظائفـية مميـزة وملائمة لأداء الوظائف الـسوية لكل من السمعية

والبصرية ، وهو ما أثبته مؤخراً تحويل العروض المسرحية إلى أفلام سينمائية ناجحة، في الواقع المعاصر؛ فاللغة أقرب إلى الأذن، التي هي أداة للحس وحسن الفهم ، كما أن تأثيراتها السمعية تقترب في العادة من الإنسان المفكر العقلاني والمتأمل ، بما نستنتج معه أنه كلما كانت اللغة مكتملة وواضحة ، فإنها تلعب دوراً مهماً في الحياة الروحية والوجدانية للإنسان.

وأمام هذه الحقيقة العلمية ، بل في مواجهتها ، فإن العين وآثارها البصرية تقفان دائماً إلى جانب الأشكال البديهية والحدسية المدركة للحياة أو التعبير. الأمر الذي يدل على أن شكل التعبير والتفكير القديم لا يزال يجد له نصيراً في المجتمعات المتخلفة حتى عصرنا هذا.

بعد أن وصلنا إلى تفسير هذه العلاقة بين كل من اللغة السمعية والكاميرا (الوسيط البصري)، سنحاول قياس هذه العلاقة — اقتراباً وبعداً ؟

ماذا بقي من اللغة المعاصرة الحاملة لبعض العناصر البصرية في الحالة السينمائية المعاصرة؟ بقيت الكتابة التي تعمل وفق إشارات تصورية وسمات وعلامات ذهنية . هذه الإشارات والعلامات الذهنية لا تحمل في تعبيراتها أية حقائق أو علاقات مادية، كما أن النظام الصوتي للغة ، وكذلك علامات الكتابة لا يمثلان إلاّ دور التذكير بالماضي، لأنهما مبنيان على أشياء مترابطة في الذاكرة أو الخيال، أو هما مرتبطان بتداعي المعاني والخواطر في تضاد لهذه الصورة ، فإن عمل الكاميرا اليوم هو تقديم جوهريات الحياة بأماراتها وعلاماتها وخطوطها لعرض صورة أو نظرة أو مظهر أو موقف أو وضع جسماني محدد لصورة سينمائية تظهر أمام أعيننا. ومعنى ذلك أن (الصورة المتحركة) عبر الكاميرا تحتاج إلى إعداد تقني مسبق للوصول إلى أهدافها الحديثة، متتبعة في نفس الوقت طريق الشعوب البدائية القديمة في التفكير والمعرفة والتعبير المشبّع عن طريق الالتصاق بالإحساس البصري . ولقد حققت الصورة المتحركة هذا التقليد للتعبير عن الموضوعات والجوهريات عن طريق التعبير التصويري ، لكن الجديد الذي أضافه طريق التعبير التصويري هذا على الموضوعات والجوهريات ، هو الجديد في ميدان عمل الكاميرا ، إذ ركزت التعبير في أهميات أخرى ، مثل العلاقات المباشرة . والعلاقات الثنائية وغير الثنائية . والروابط ، والارتباطات.

هـذا التركيـز علـى الجديـد – تعـبيرياً – لا مناص له من تبعية للحوار واللغة. هـذه اللغـة الـتي لا تعمـل إلاّ بعلامـات وإشارات تصويرية وسمات وعلامات ذهنية كما سبق الإشارة.

هكـذا اسـتطاعت الـصورة المتحـركة من الكاميرا – عن طريق الحس– التأثير في المكـان والـزمان وإعـلاء شـأنهما في تطـور مهـم لفـن السينما ، يشبه المحاولات البدائية السابقة عند الشعوب البدائية المتخلفة ، ولكن بطريقة عصرية وأسلوب جديد يتوافق مع الحياة المعاصرة.

إن مـا أفـرزه طـريق (التـصوير التعبيري الجديد) من نتائج، ليوضح ويستند إلى حقـيقة مـا بطـرح سـؤال مهـم هو : ما هي خلفية التضاد بين الأهميات البصرية للصورة المتحـركة ، واللغة؟ خاصة وأن الكاميرا تشير بعملها في الصور المتحركة التي تنتجها إلى تغيّـر هـذه الصور ، وحرية تكوينها وتصميمها ، واتباعها نظاماً حركياً تغلب عليه صفة التنظـيم عن طريق فنون المونتاج. وهكذا تطورت فنون الإنتاج والإبداع السينمائي وتفرعت عبر تيارات متعددة ، في فرنسا وإيطاليا وغيرها من البلاد الأوروبية .

ثانياً : تيار الواقعية الإيطالية الجديدة في السينما

بدايـة ، كان لابد – في هذا الفصل من البحث – أن يتعرض الباحث للتيارات السينمائية التي انبثقت في القارة الأوروبية، الواحد في إثر الآخر ، في عدة بلاد أوروبية. سـاعد انبـثاق التـيار الـسينمائي فيها على ظهور نقلات نوعية استمرت لفترات طويلة في الـنمو والازدهـار ، حتى أصبحت مدارس فنية في فنون السينما ، تنتقل إلى بلاد أوروبية أخرى ، وتحتذي ، وتصل إلى درجة المنهج السينمائي العلمي المقنن .

انبثق تيار الواقعية الجديدة في إيطاليا حوالي (عام ١٩٤٥م) محاولاً –عن طريق الفيلم – كـشف تـزييف العصر الفاشستي، ومنبئاً بعصر جديد لفن السينما يحمل ثقافة إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية .

حـاول الداعـون إلى التـيار الخـلاص مـن الأسـلوب النظـري الفاشـستي الذي سيطر على صناعة الفيلم السينمائي من قبل ، رافعين راية التمرد على كل ما كان قائماً من محافظة على القديم ، والإبقاء على ما كان قائماً من مقاومة التجديد والتغيير **Conservatism** . بمعنى الانصراف عن كل ما هو تذكاري .

أهداف التيار :

كانت أهم أهداف التيار هي ان يسمع صوته بالصورة والحوار السينمائي إلى ما كان عالف في الصدور .. وأن يصل هذا الصوت إلى الرجل العادي مشاهد السينما مهما كانت ثقافته ومراحل تعليمه التي قطعها في الحياة. وقد اقتضى ذلك الآتي :

انبثاق الموضوعات السينمائية من واقع الحياة الاجتماعية بلا تنميق أو تنسيق يغير من معالم الصورة الواقعية.

➤الوصول إلى تماسك وجداني بالمحاولات السينمائية الجديدة المرتبطة — وفق الأسس الفلسفية للتيار — إلى إجماع جماهيري يتفهم الواقع عبر الصورة السينمائية . ويقتنع بحقيقة المجتمع وحقائق البيئة والاتصال والمعاشرة بين البشر.

➤مهاجمة الوضع القائم فعلاً على سطح الحياة الإيطالية — آنذاك— بتفنيد ظلم النظام وظلامه القائم

➤إبراز المشكلات الاجتماعية للمجتمع . وهي مشكلات يومية صارخة .

➤شق طريق واضح وصريح يُعلم الجماهير ويربيها عن طريق الفيلم السينمائي، نحو إيقاظ مشاعر مشاهدي السينما وأحاسيسهم.

➤الصياح بصوت عال بالأفكار الجديدة التي حملها تيار الواقعية الجديدة ، عبر إنتاج أفلام تحمل بصمة التيار وأهدافه المرجوة التي عملت على إنهاء موجة الأفلام السابقة ومعاداتها موضوعاً وشكلا . بل إنكارها تماماً.

واقتضت هذه الأهداف أن تصوّر مشاهد أفلام الموجة في الأماكن الحقيقية لها . وبين الظروف والأحوال ذاتها التي عاشتها إيطاليا بعد الحرب من فقر ودمار وبؤس وشقاء. كما اقتضى ذلك التغيير الأيديولوجي الاستعانة بممثلين شبان من الهواة لم يتلوثوا بعد بالماضي الفاشستي ، وبذلك قدموا تأثيرات جديدة — حتى وإن لم تكن على مستوى الاحتراف — لخدمة فن التمثيل الواقعي في التيار السينمائي الناهض. وهكذا صعدت الموجه منتقلة إلى بلاد أوروبية أخرى بفعل جهود السينمائيين الإيطاليين من مختلف المهن السينمائية (كاتب السيناريو سيزار زافاتيني **Cesare Zavattini**) ، والناقد الماركسي (أمبرتو باربارو **Umberto Barbaro**) . أما مخرجو هذا التيار الذين حققوا اهداف الواقعيه الجديدة في السينما الإيطالية فهم

روبرتو روسيلليني **Roberto Rossellini** بفيلم (روما مدينة مفتوحة) ١٩٤٥م

لوتشينو فيسكونتي **Luchino Visconti** بفيلم (قبر العاصفة) ١٩٤٨م

فيتوريو دو سيكا **Vittorio De Sica**– بفيلم (لصوص الدراجة (البسكليت)١٩٤٨م.

بيوترو جرمي **Pietro Germi** – بفيلم (طريق الأمل)١٩٥٠م.

ج. دو سانتيس **G. De Santis** – بفيلم (روما الساعة الحادية عشر) ١٩٥١م.

كارلوسا ليزّاني **Carlo Lizzani** – بفيلم (المرض المزمن للعشاق المساكين) ١٩٥٣م.

تطور هذا التيار في سرعة ، واستطاع أن يلقي بتعاليمه الفنية والفكرية من قبلها على سينما المجتمع الإيطالي في الفترة ما بين أعوام ١٩٤٥ – ١٩٥٤م لتسع سنوات كاملة ، ثم بدأ في الاضمحلال. بينما تبقى اشعاعاته في دول أوروبا مرتبطة بالمخرجين الإيطاليين الرواد عندما استدعتهم الدول الأوروبية في وسط القارة وشمالها وغربها لإخراج أفلام هناك . [١]

مشكلات المجتمع في التيار السينمائي :

استهدف التيار معالجة أهم مشكلات المجتمع . وهو الاقتصاد **Economy** كعلامة أولى في علامات الضعف الاجتماعي وضعف السوق الإيطالية . وفي إشارة من التيار إلى الملكية والممتلكات **Estate** لسلطات سياسية متميزة أخذت وامتلكت الأرض والأطيان وغيرها، الأمر الذي حطّم الاقتصاد الإيطالي وحوّل الملايين إلى طبقة المحرومين.

" عمد التيار إلى إبراز الغالبية العظمى من الشعب الإيطالي بأفلام تدور في الريف ، وبلغة أهل الريف ولكنتهم ، وفي ملابسهم الرثة الممزقة التي لا تكاد تستر الجسد ، وبلا أي تجميل.

وأمام هذه الصور السينمائية الحقيقية الفعلية والجريئة أيضاً لم ينس التيار نقد تيارات السينما الأمريكية واسعة الانتشار في النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين . عبّرت عن هذه الصور أفلام (دون كاميللو **Don Camillo**) الخبز والحب والفانتازيا **Kenyér-Szerelem-Fantasia** " [٢]

لم يكن بالوسع أو بالإمكان ضرب الحائط بالتيار السينمائي المشتعل لصالح الجماهير والواقف إلى جانبها . فهو يعبر عن رأي المجاميع العريضة من الشعب الإيطالي.

---

١) Berekes Ildiko, Filmkörkép, I , In: Filmismerte Tők Antológiája. Amagyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és Népművelési Propaganda Iroda, ١٩٧٤, P.٧.

٢) Carlo Lizzani, Az Olasz Film Története. Budapest,١٩٦٧, PP.١٦٩-١٧٢

لم تقف السلطات صامتة ، ففي عام ١٩٤٩ بعد الحرب العالمية الثانية أعيد قانون الرقابة على الأفلام حيث أصدرت الحكومة الإيطالية قانون الرقابة على السيناريوهات المقدمة لإنتاج الأفلام السينمائية ، والذي تحكم في الإنتاج بصفة فعلية استناداً إلى القوة السياسية في الدولة الإيطالية، تلك التي حرّمت – تحديداً – ظهور أدوار لدعاة الإصلاح أو لبطل إنساني ناشط يدعو إلى حقوق الإنسان . وهكذا اختفت شخصيات الموجهين الرواد للشعب أو لعرض مشكلاته . ومع ذلك ، فقد أدت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية – وبفعل الإصلاحات في إيطاليا – إلى جديد في العلاقات والحياة بين الناس. الأمر الذي أدى إلى ميلاد تيار عرف باسم (السينما العصرية – المودرن **Modern Film**)[1]

الاعتراف الدولي بأفلام التيار :

حصل المخرج الإيطالي فيديريكو فيلليني **Federico Felleni** ١٩٢٠م في ثالث أفلامه للتيار على جائزة الأوسكار الدولية عن فيلمه (الطريق العام **Highway**) الذي أخرجه عام ١٩٥٤م والذي رفض إنتاجه قبلاً ثمانية من منتجي السينما الإيطالية [2]

بدأ فيلليني فيلمه (الساعة الثامنة والنصف) عام ١٩٦٣م بصورة حالمة . فبطله يحلم بانتهاء حالة الاختناق في المجتمع وزواله بين عالم مليء بالمتناقضات ، لكن قوى أخرى تعطل تحقيق حلمه، بل تشده إلى الوراء ثانية [3]

– حاولت أفلام الموجة الجديدة إيقاظ الوعي البشري والإنساني عند الشعب الإيطالي . الكل يجب أن ينهض مدافعاً عن حقوقه ومصالحه.

" ويعبّر فيلم (الصرخة **Outcry**) عن (الواقعية الباطنية الجديدة داخل النفس البشرية).. أعني تجديد الغرائز والأحاسيس . ففي نهاية الخمسينيات بدأت الموجة في الاضمحلال. وقد وصلت إلى الاعتراف بأن بحث العلاقة بين البيئة والإنسان ليس هو الأهم في السينما ، لكن الأهم منه هو ما بقي لدى الإنسان الإيطالي من رواسب تعلق بنفسه وكيانه الإنساني . ماذا بقي بداخله من الحرب ، ثم من بعد الحرب ؟ ماذا تركت الحرب له من آثار ؟ الأمر الثاني الذي وددت إبرازه في سينما إيطاليا هو الغرائز

---

١) **Nemes Károly, A Nyngati Filmművészet Konfliktusa, Kossuth kõnyvkiadó, Budapest, ١٩٧١, PP.١١٢-١١٩**

٢)**Carlo Lizzani, op. cit, p.١٢**

٣) **Nemes Károly, A Film Tõrténet Alapjai, ١٩٨٠, pp.١٥٥-١٥٦**

البشرية المنهكة والتي تتبعها تصرفات أخلاقية عند البشر، وسلوكيات طبيعية بطبيعة الحال " [1]

وتوجيه أنتونيوني لفكرة الفيلم نحو الإنسان كان محققاً لرؤيته في توجيه أفلامه إلى المواطنين عامة ؛ وأغلبهم من الأشقياء التعساء بغية رفع الإحساس الظالم عن أنفسهم بل عن حياتهم.

" حاول أنتونيوني في فيلمه (الصرخة) أن يعمق داخل النفس البشرية مظاهر السلبية والسلوك السلبي ، والضعف والذبول ، والإحساس بالتعب والإجهاد ، خاصة إذا جاءت الصرخة من عامل من طبقة العمال " [2]

إحصائية لبعض أفلام الموجة الإيطالية :

ومن الأمثلة الدالة على انتشار تلك الموجة الجديدة قائمة الأفلام الآتية :

الطريق العام — إخراج : فيديريكو فيلليني

الحياة الحلوة — إخراج : فيديريكو فيلليني

الساعة الثامنة والنصف — إخراج : فيديريكو فيلليني

الصرخة — إخراج : ميكل انجلو أنتونيوني

المساء — إخراج : ميكل انجلو أنتونيوني

تكبير Enlargement — إخراج : مايكل أنجلو أنتونيوني

روكو واخوته — إخراج : لوتشينو فيسكوني

امرأة وابنتها — إخراج : فيتوريو دي سيكا

طلاق على الطريقة الإيطالية — إخراج : بيوترو جرمي

ثالثاً : تيار الموجة السينمائية الجديدة للفيلم الفرنسي

بدأت موجة السينما الفرنسية الجديدة ما بين عامي ١٩٥٧-١٩٥٩م في العاصمة الفرنسية باريس . أخذ شباب فرنسي على عاتقه إشعال الموجة ، وكانت غالبيتهم من المبتدئين في الإخراج السينمائي . ومع ذلك فقد حققوا بأفلامهم عصراً سينمائياً فرنسياً يشهد له بالفخر لتأثيره الجاد على تاريخ السينما العالمية نفسه ، لأن هذه الموجة الفرنسية قد احتلت تاريخاً ومكاناً قوياً في تاريخ السينما العالمية — وحتى اليوم — بما لا يمكن دحضه أو إنكاره أو غض البصر عنه.

---

١) Michaelangelo Antonioni, Az Érzelmek Betegsége, I , ١٩٧٤, P.١٩٨.

٢) M. Schlappner, Az Érzelmek Eroziója. Io. Mű, ١٩٧٤, p. ٤٤

ومن رواد السينما الفرنسية نذكر منهم :

- الأخوة لوميير	**Lumiére**
- جورج ميليس	**Georges Mélies**
- لوى ديلوك	**Louis Delluc**
- جان فيجو	**Jean Vigo**
- رينيه كلير	**René Clair**
- جان رينوار	**Jean Renoir**
- مارسيل كارنيه	**Marcel Carné**
- رينيه كليمانت	**René Clément**

كلهم وغيرهم حققوا موجة السينما الفرنسية ، بل إن تيارات عديدة خرجت من الموجة لتؤكد أفكارها وتعاليمها في السينما العالمية بعد السينما الفرنسية ؛ متخطين تيارات ومحاولات سابقة في السينما الفرنسية مثل تيارات الطليعية **Avant-Garde** . والسينما الحرة **Cinema Pur** والواقعية الشعرية ، وأخيراً تيار **Nouvelle Vague** .

أسباب قيام موجة الفيلم الفرنسي :

بعد الحربين العالميتين فقدت البشرية خمسين مليوناً من البشر ، بالإضافة إلى الخراب والدمار الذي لحق بكل أشكال الحياة من منشآت ومؤسسات ومدن بكاملها قد ابتلعتها الآلة العسكرية الطاحنة . فظهرت الموجة الفرنسية الجديدة لتعبر عن مدى البشاعة التي تسببت فيها الحرب، ولتصوّر الدمار والخراب الذي حل بالعالم بكامل حقيقته .

وظيفة الفيلم المعاصر :

" أصبح الفيلم المعاصر محللاً **Analist** .. أي أداة تحليل ؛ يعمل عقل المخرج السينمائي على مدّه بفكرة التحليل المتضمنة التأثير السينمائي. هذا العالم التحليلي الجديد ليس هو جمال الفكرة السينمائية فحسب ، ولا هو الأسطورة القديمة ، لكنه التحليل المبرر والتفسير والاستنباط **Reason** ، وذلك طبعاً بوسائل اللغة المباشرة رأساً "[1]

---

1) **B'Iró Yvett. Film Kultúra Magazine, ٥/١٩٧٥, A Film Második Forradalma, ١٩٧٥, P.٧٩.**

الفيلم بين التقليدية والتجريبية [1] :

بـدأ الفيلم السينمائي حياته وصفياً تصويرياً Descriptive من زاوية الكتابة والرواية Narration والقصة ، فبدا ظهوره ملحمياً Epic وهو ما وافق أمزجة جماهير السينما.

لكـن التجـريب الحـديث في الفيلم يـتوجه بـه اليوم إلى طريق آخر غير الطريق التقلـيدي الـذي اتُبع لعـشرات الـسنين . والـتوجه التجـريبي المعاصـر يعتني بأولويات وأهمـيات يأتـي علـى رأسـها طـريقة الكـتابة ، والـتي ترتكـز على الشكل Form الذي يحمـل خطـين رئيـسيين عـصريين .. وهمـا **ديالـيكتيكـية التفكير ، نتاج الفهم** .. فيم الـتفكير ..؟ **والهـدف الأسمـى في الـنهاية عصرياً هو محاولة صب صورة لعالم منتظم داخـل الـشريط الـسينمائي** . وإذن فكان لابد من أن تتغير مهمة الكاميرا ووظيفتها. فلم تعـد تتـبع علـى طـول الخط أحاسيس كاتب القصة أو كاتب السيناريو بقدر ما أصبحت التعـبير المباشـر للفكـر الدرامي ، **ولم يعد الفيلم بأكمله امتداداً للإطالة والحشو. لكنه أصبح في حياتـنا المعاصرة يمثل عقلنا وفهمنا وتفكيرنا البارع Intelligence ، تماماً كما يعبر عن شعورنا ووعينا Consciousness** .

حظـي التـيار الفرنـسي الجديـد بترحاب في عالم أوروبا السينمائي . ومن تاريخ الـسينما في العـالم نلاحـظ أن الفـيلم الفرنـسي كـان يعانـي مـن الـضعف الفـني في بداية الخمـسينيات من القرن الماضي بعد الحرب العالمية الثانية . وبعد الحرب مباشرة حوالي عـام ١٩٤٥م فقـد حـاول الفـيلم الفرنـسي الـتطور أسـوة بـالأفلام الإيطالية ، حتى حقق مدرسـته الوطنية الخاصة بخصوصيات الواقعية الجديدة ومناهجها (فيلم رينيه كليمانت) بعنوان (حرب السكك الحديدية) .

حققت السينما الفرنسية الجديدة – في المقام الأول – نقداً اجتماعياً واقعياً يتجلى في المـضمون الـسينمائي للفيلم ، أما في الشكل فقد اتخذ الإخراج السينمائي أشكالاً جديدة مبتكرة وطرقاً انتقائية في تصميم الصورة السينمائية واللقطات .. بمعنى وأسـلوب جديدين .

وقد توافق كل من المضمون والشكل الجديدين مع أذواق الجماهير الفرنسية . إذ كانـوا هـم الآخرون غير راضين عن الحياة والحروب في منتصف القرن العشرين ، خاصة وقد كانت لديهم الجرأة على النقد والانتقاد.

---

١) Kelecsényi László . Film Kőrkép. I. Filmbarátok Kiskönyvtára (١٠), Budapest, ١٩٧٤, P.٧٣.

حركة الموجة الفرنسية الجديدة NOUVELLE VAGUE

اعتنق رواد الحركة مصطلح(الإنسانيون — الراديكاليون Humane-Radical) بمعنى علمي لتفسير المصطلح الذي يهدف إلى فلسفة تؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق الذات عن طريق العقل . على غرار الحركة الإنسانية التي تبدّت في عصر النهضة الأوروبي لإحياء الروح الفردية والنقدية والتأكيد على الهموم الدنيوية . وفتح المجال الحياتي إلى الخيرية ومحبة الخير العام.

أما الجزء الثاني من المصطلح ، وأقصد به الراديكالية ، فإن السعي وراء هذا المصطلح قد هدف إلى النزعة لإحداث تغييرات متطرفة في الأفكار والعادات السائدة والأحوال القائمة. والعودة إلى الأساس والجوهر . وكأنهم يعودون ثانية إلى ثلاثينيات القرن وإلى أفلام جان رينوار Jean Renoir ، بل حتى إلى الواقعية الإيطالية في أفلام الإيطالي فيسكونتي . ولقد وصل عدد مخرجي تلك الحركة إلى " اثني عشر مخرجاً سينمائياً جديداً أخرجوا في مستهل الموجة الفرنسية هذه عشرين فيلماً حسب آراء الصحافة الفرنسية في الموجة " [1] وتبعاً لذلك نشطت الحركة النقدية وبرزت لها أسماء كبيرة كأندريه بازين . الكسندر أسترك . جاك تاتي. روبرت بريسون . جان لوك جودار ، آلان رينيه ، كلود شابرول ، جان روش ، ريشنباخ .

١- أندريا بازين ANDRÉ BAZIN (١٩١٨-١٩٥٨م)

ناقد وعالم جمال فرنسي . أول الرواد والمحررين للسينما الفرنسية في الموجة الجديدة. أفاد نقده الموجة الجديدة فيما كان يحرره من دراسات سينمائية تقدمية في مجلته التي رأس تحريرها Chaiers Du Cinema.

لم يلحق بازين تطور الموجة واستمرارها ونجاحاتها ، لكن تلامذته حققوا — بشكل خاص — الجماليات السينمائية . ونشروا النظرية الجمالية السينمائية في الدول الأوروبية حيث ترجمت إلى عدة لغات حية .

" تكمن أهم دراساته النظرية في (علم الوجود وطبيعة الوجود) . والدراسة تحمل عنوان — أنطولوجيا الصورة The Picture Ontology وتصل الدراسة إلى أن الفيلم بوصفةصورة موضوعية حسية وكحقيقة موضوعية يحقق أهدافه في الوصول إلى سمات دالة بصفة معيزة على الاتساع والتمدد والانتشار عبر الزمن .

---

١) Nemeskürty István. A Filmmüvészet Nagykor'usága. Bp. Gondolat, ١٩٦٦, p. ٤٠٩.

وتصنع جماليات السينما فيها جوهريات العلاقة بين الصورة والحركة وطريق هذه العلاقة يبدأ من هذه النقطة ، وينتهي أيضاً عند نفس النقطة " [1]

٢- ألكسندر أستروك ALEXANDER ASTRUC :

سار تماماً على غرار زملائه في الموجة الجديدة إذ بدأ حياته ناقداً ، ثم مخرجاً سينمائياً ، وفي نهاية خمسينيات القرن العشرين أعلن عن نظرية (الكاميرا- قلم الحبر) Camera Stylo . والمقصود هنا هو نظرية الكاميرا — قلم الحبر المدّاد Camera – Fountain Pen فالكاميرا هي المصدر ، الذي يتحرك في سهولة وطواعية — بيد المصور — لتمد الصورة والصور بالكثير والكثير ، تماماً كقلم الحبر الذي يسيل في استمرارية.

يقول (أسترك) : " إن الفيلم أصبح اليوم أداة للتعبير شأنه شأن بقية الفنون . كما في التعبير عند فن التصوير الزيتي أو فنون القصة . فكل فيلم هو لغة . وهو شكل يحمل فكر الفنان. حتى ولو كان فكراً (تجريدياً) مجلوباً أو دخيلاً أو غريباً جداً . كما في الرواية أو القصة . لهذا أشبه الفيلم – جمالياً — في هذا العصر بقلم الحبر المدّاد Stylo–Camera " [2]

بهذا القدر الغزير من فلسفة جماليات الفيلم حققت تنظيرات أسترك الكثير من الفائدة ، وأبرزت شخصيته السينمائية كمنظّر جمالي أكثر منه مخرجاً سينمائياً . أُعتبرت نظريته الجمالية ودراساته السينمائية علامات مميزة ومضيئة في تاريخ السينما عامة ، وتاريخ علم الجمال السينمائي خاصة .

لقد تعرض (أسترك) بالبحث والتحليل ثم التشريح لمشكلات العلاقات المتبادلة في فروع العلم السينمائي . وبحث في القضايا الجوهرية للحالات والشروط والوضع الاجتماعي والمنزلة Condition عند الفيلم الواحد . كما حلل الانثنائية والمرونة Flexibility في لغة الفيلم " هذه اللغة القادرة على التدخل والاختراق خلف الظاهرة (مثل الظواهر التي تستحق الدرس ، أو المظهر المدرك بالحواس لا بالفكر أو الحدس ، أو الشيء كما يبدو لنا ؛ تمييزاً له عن الشيء في ذاته — في فلسفة كانط — أو في حادث استثنائي أو شاذ) " . واهتم بالأساسيات في الفيلم السينمائي ، الأمر الذي حققه رواد الموجة الفرنسية كإنجاز بارع في السينما الفرنسية ، بتقليد عرّفه المصطلح الفرنسي بتعبير (الأفلام بطريقة متواضعة خجولة (Films-Modest) .

---

١) Ibid , P. ٤١٢.

٢) Ibid , P. ٤١٣.

حققت الأفلام القصيرة ميداناً جماهيرياً واسعاً قوّى من عضد الموجة الفرنسية (كما يبدو في أفلام المخرجين آلان رينيه Alain Resnais. آنيس فاردا Agnes Varda وبخاصة الأفلام التي أخرجها رينيه عن الفنون التشكيلية (فان جوخ Van Gogh . جوجان Gauguin . الجورنيكا Guernica) ثم فيلمه الوثائقي (مساء وضباب) الذي كان من بين أعظم اثني عشر فيلماً وثائقياً في العالم.

٣- جاك تاتي JACQUES TATI ، روبير بريسون ROBERT BRESSON :

يقول البروفيسور نمش كيرتي إشتفان Nemeskürty István في كتابه (الطرق والأساليب الحديثة في فن الفيلم) : " من رواد المخرجين المبشرين بفن يحمل موجات عصرية جاك تاتي. وروبير بريسون " [١]

ويشهد تطور الموجة واستمرار انتعاشها وانتشارها على أن رواد هذه الموجة قد قدموا الجديد في فن السينما . الأمر الذي تؤكده الاستمرارية كخاصية جوهرية في استمرار أمد تيار الموجة لدى مخرجين آخرين

" هذان الرائدان (والمقصود هنا تاتي وبريسون) فنانان سينمائيان ملتزمان بمنهج الموجة. ولم ينحرفا إلى مؤجات أخرى " [٢]

هذا الثبات على المنهج السينمائي (الموجة الفرنسية) يدفع إلى التعرف على مدى الالتزام على صورتين ؛صورة المنهج ، ثم صورة الفيلم الجديد بكل ما يحمله من إشعاعات ، وعن طريق غير مباشر لا يشوّه التيار ، لكنه يصل في الوقت نفسه إلى جماهير الشاشة بعيداً عن التأثيرات المباشرة المسطحة. **فالفن المباشر غير مجد في جميع الفنون والآداب.**

بل لعلي ألاحظ أن عمق أي تجربة فنية تحقق نجاحاً -(على غرار تجربة الموجة الفرنسية)- يستند إلى تاريخ الفنان المخرج الذي يوظف ماضيه وخبراته السينمائية في إيجاد رؤية جديدة تختلف عن باقي الرؤى التقليدية . كان لماضي (تاتي) مثل هذه الرؤية التي أسوقها كدليل على ما استنتجته من تاريخه . فقد بدأ بإخراج أفلام قصيرة، وهو فنان للتمثيل الصامت — البانتومايم Pantomime قبل أن يكون أو يصبح فناناً سينمائياً رائداً. ثم هو قد زاول التمثيل في بعض عروض الكاباريت Cabaret

---

١) Nemeskürty István, A Filmművészet Új Útiai, Magvető Könyvkiadó, Budapest, ١٩٨٦.

٢) Kelecsényi László.A Francia Filmművészet Az Új Hullámtól Napjainkig,op.cit. p.٧٥

(وهـي عـروض تختلف عما يقدم في دولنا العربية باسم الكاباريه) لاحتوائها على الحوار الهـادف والمضمون الأخلاقـي الترفيهـي. ومـا يـدلل علـى رأينا في قوة إشعاعات الماضي وتاريخـية الفـنان ، هـو نجاحـه في فيلمه الشهير (عيد المدينة الصغيرة) ، وبقاؤه خمس سـنوات بعـدها ليخـرج فـيلمه الثانـي (صـيف الـسيد هولوت) وتتجلى في فيلمه بوضوح خصائص الموجة الفرنسية .

" يعـيد تاتي في فيلمه تقاليد البيرلسك الكلاسيكي **Classic Burlesque** بطريقة هزلية بقـصد الـسخرية والإضـحاك . لكـن بفـيلم جديـد وعـصري يحمـل آثـار البيرلـسكية الكلاسـيكية. ويحقق (تاتي) هذه الصورة المتناسبة والمتناسقة مع الموجة الجديدة بعاملين اثـنين جوهريين هما : الإنـسان . والتقنية . ويجد (تاتي) العلاقة بينهما علاقة مهمة في مسيرة فن السينما" [1] .

ومعنـى ذلك أن (تاتي) قد استعمل الماضي والقديم الموروث بزمنه الفعلي ليحقق ويخلـق أفكـاراً جديـدة تتناسـب مـع واقـع فيلمه وزمنه . ومحققاً في الوقت نفسه شكل اللغـة في الفـيلم الـناطق الـذي كـان قـد مضى عليه وقت غير قصير . مستعملاً الكوميديا الـساخرة والإضـحاك في الـصورة الـسينمائية . تمامـاً وعلـى نفـس القـدر والمستوى الذي حملته اللغة .

أمـا (بريـسون) — الرائد الثاني للموجة — فيحقق فيلمه (النشال **Pickpocket**) عـام ١٩٦٠م علامـة مهمـة مـن علامات سيادة الموجة الفرنسية . إذ يحقق في فيلمه هذا عالمـه الخـاص كمخـرج حـر ومحـرر للفكـر السينمائي من (القوة المهددة) المعروفة آنذاك بمـصطلح **Saint Monster** . والـتي تعـني صـورة غـير سـوية وبنـية ضخمة في منتهى البـشاعة والتـشويه الخلقـي والوحـشية والنزعة إلى الشر . وكان باعتناقه المصطلح شبيهاً بمـا أنجـزه زمـلاؤه في نفـس طـريق الفـيلم الـصامت مـثل أنتونيونـي، والسويدي انجمار بـرجـمـان **Ingmar Bergman**. والفرنسـي الـجنسيـة الأسـبـانـي الأصـل لـوى بينوئل **Luis Bunuel** .

اسـتطاع (بريـسون) وسـط تـيار الـموجة الفرنـسية أن يحقـق مـضامين وأساليب خـرجت مـن مـستودع الميتافيـزيقا القديمـة وروحهـا ليلبـسها لـباس العـصر السينمائي. فأفلامـه هـي (بريـسون) بعيـنه وشـحمه ولحمـه . ويتجلى ذلك بصورة واضحة في فيلمه

---

١) **Nagy Petér , A Nagy Bacsim , Filmvilág Magazine, ١٩٥٩, p. ٣٣**

التاريخي (قضية جان داركJanne D'Arc Pere) المأخوذ عن التاريخ الفرنسي في بطولة (القديسة يوحنا Saint Johanna) الفلاحة البسيطة وابنة الشعب ، لتصبح في السينما بطلة قومية وقديسة الكنيسة الكاثوليكية بعد إحراقها.

يعيد (بريسون) عرض التاريخ الموروث القديم من القرن الخامس عشر الميلادي في فيلمه عام ١٩٦٢م. وتكشف الصور السينمائية عن القديسة ذات التسعة عشر ربيعاً ، التي قتلت بقوانين إنجليزية شرعية مع رفقائها والمجاهدين معها.

هذه الشخصية العالمية قد عولجت كثيراً في الآداب والفنون ، فهي تحتل القصة والرواية والدراما والأوراتوريو ، ثم عالجها بريسون في فيلمه وسط الموجة الفرنسية الجديدة.

تعرّض لها فريدريك شيللر F. Schiller وجورج برنارد شو G. Bernard Shaw وبرتولت بريشت B. Brecht وهانز كريستيان أندرسون H. Christian Anderson وجان آنوى J. Anouilh في المسرح ، وفي السينما ظهر فيلم دراير Dreyer عام ١٩٢٨ (معاناة جان دارك). ثم فيلم بريسون الذي خصص – ليس للتاريخية أو البطولة الشخصية – لكن لكشف سمات العالم الداخلي للشخصية القومية (جان دارك) . كما عالجته السينما الأمريكية أيضاً عام ٢٠٠٠ في فيلم بعنوان جان دارك.

وفي استمرارية التقدم التقني ، ظهرت السينما سكوب Cinemascope لتجديد الصورة، حتى ولو كانت بدايتها مرتبطة بعوامل اقتصادية مادية ترتبط بالصفقة ، تلك التي نقلت إلى الفرنسيين عن طريق التليفزيون ؛ فالسينما الأمريكية في خمسينيات القرن الماضي.

كما أن السينما سكوب قد أضرت بموقف الجماليات السينمائية واستمرارها داخل أجزاء الفيلم؛ لأن مناظر السينما سكوب ومشاهدها تتطلب مشاهد طويلة زمنياً ، كما تتطلب تحركات عديدة للكاميرا ، وانتقالات على العربات الكاميراتية المتحركة (الشاريوه Chariot) ، الأمر الذي يضعف من التأثير الجمالي لفن السينما.

إلاّ أن الإضاءة قد ساهمت كثيراً في إنقاذ هذه الموجة ؛ إذ قدمت الإضاءة الصناعية من التصوير حتى داخل الحجرات الصغيرة في مشاهد الفيلم. فلم تتطلب أفلام الموجة كثيراً من آليات الإضاءة العالية ، ولا احتاجت إلى كثير من الحيل أو الخدع السينمائية لتنفيذ خداعات بصرية Tricks ، وعلى ذلك كانت الكاميرا تتحرك من داخل الاستديوهات

السينمائية لتصور بعض المشاهد المنصوص إجراؤها خارجياً وعلى المناظر الطبيعية. والثابت أن الموجة قد استعملت في التصوير السينمائي ما عرف باسم (الكاميرا الخفيفة -Easy Light Camera) تحمل على أحد الكتفين أو باليد مما سهّل التصوير وانتقال الصورة من مكان لآخر. وحقق خاصية التحرك السريع والمجدي والمؤثر في الوقت نفسه.

أفرز انتشار كل الخصائص المهنية للموجة جيلاً حقق الاستمرارية الفنية ، فبعد عام ١٩٥٨ تقدم هؤلاء الهواة لفن السينما ممن لم يدخلوا عالم الاحتراف السينمائي، بمال قليل لإنتاج أفلام وإخراجها على هذه الصورة من التقنية البسيطة والمبسطة. وخرجت في المجتمع الفرنسي جمعيات الصداقة للفيلم الفرنسي . وقد أدى ذلك إلى نجاح الفيلم السينمائي الفرنسي - عبر الموجة الجديدة - في إحياء عصر النهضة السينمائية الفرنسية ، حيث عمل المخرجون الفرنسيون الجدد بأرخص الأسعار. " كتبت مجلة الفيلم الفرنسي **Le Film Francais** إحصائية بأفلام الموسم السينمائي ١٩٦٠/٥٩م ذكرت فيها أن سبعاً وستين مخرجاً سينمائياً عرضوا أفلاماً روائية طويلة بعضها لم يصل إلى دور العرض . والغريب أن هذه الأفلام تحققت إخراجاً على يد مخرجين جدد استطاعوا حشد جماهير عريضة لأفلامهم (تروفو **Truffaut** ، كابرول **Chabrol**) - على سبيل المثال- ، وهي أفلام كانت على مستو عال سينمائياً " [١]

إلاّ أن شريحة أخرى من الهواة الصغار تقدمت الموجة في جرأة بمحاولات أولية في السينما. سقط منهم عدد بعد التجربة الأولى للإخراج السينمائي ، وبقي آخرون يتابعون المنهج . ولم يتلق الباقون أية دراسات سينمائية أكاديمية ، كما لم يكونوا من جمعيات هواة السينما أو جمعيات الصداقة للفيلم الفرنسي .. أي لم يتدربوا على أصول العمل السينمائي ومهنه. وقد أصدروا مجلة أسبوعية في الفكر والنقد السينمائي عرفت باسم **Cahiers Du Cinema** وتعتبر من أهم المجلات السينمائية على مستوى العالم . من بين أشهر هؤلاء فرانسوا تروفو **Francois Truffaut** ، جان لوك جودار **Jean -Luc Godard** ، كلود كابرول **Claude Chabrol** ، جاك ريفيت **Jacques Rivette** ، إريك رومر**Eric Rohmer** .

قبل أن يخرج فرانسوا تروفّو فيلمه الأول في الموجة (الأوغاد **Rascals**) عام ١٩٥٨م كان ناقداً سليط القلم في النقد السينمائي . أما الباقون فقد انطلقوا في الموجة

---

١) **Gregor-Patalas, A Film Világtörténete, Gondolat, Bp.١٩٦٦. p.٤٦٠**

وداخلها الباطني انطلاقاً من أحاسيسهم الشخصية والإنسانية في الوقت نفسه ، حتى وإن عمل القليل منهم مجرباً في بدرونات المنازل Cellar مكان جمعيات أصدقاء السينما وهواتها Cinemathéque Francaise حيث كان الملتقى المفضل لهؤلاء لمشاهدة الأفلام. ولم يكن غريباً أن يُعرفوا في فرنسا باسم (جرذان السينما) لكثرة حركتهم وجلوسهم ليل نهار لمشاهدة السينما.

لكن لعل أهم ما يميز فهم (تروفو) في أعماله أنه أبرز في السينما الفرنسية أعظم اعترافات عن العصر ، حديثه وقديمه، بكل جروحه .,وعلى حد اعترافاته يقول : " أحس بأن سينما الغد ستكون أكثر شخصية كما لو كانت قصة شخصية لشخص أو لفرد Individual أو هي سيرة ذاتية Auto Biography . الرواد الصغار الجدد سوف يعبرون عن حياتهم وماهيتهم ، سوف (يحكون) في السينما ما حدث لهم في الحياة .. قصصهم وحكاياتهم السياسية. صحواتهم. زواجهم . خبراتهم الحياتية . أمراضهم . زمن خدمتهم العسكرية، ومكتسباتهم ونجاحاتهم . وكل ذلك سيسعد جماهير السينما ، لأنه حقيقي وجديد أيضاً " [١]

٤- جان لوك جودار JEAN-LUC GODARD :

تشير عدة مصادر أوروبية إلى أن جان لوك جودار واحد من أهم رواد الموجة الفرنسية الجديدة ، وأحد رعاة التنوير العصري في الفيلم الفرنسي الحديث لعدة أسباب :

أولاً : يعظّم صنعته وفكره في تحريك الكاميرا أو انتقالاتها من مكان إلى مكان . فقد كان المحرك والموجّه الأول لكل لحظات آلة التصوير السينمائي.

ثانياً : كان المصدر وأساس الاختبار الفكري للتجربة السينمائية وبخاصة في جانبها الاجتماعي Sociology .

ثالثاً : يشهد فيلمه (حتى آخر نَفَس Till out of breath) بشاعريته الحساسة المشبعة والمختلطة بتطور عامل القلق في الكراهية عند شخصية فيلمه الرئيسية (مايكل) .

رابعاً: ضمن التركيزات الجوهرية ، فإنه يترك في أفلامه كل ما هو غير مهم وغير قوي التأثير.

---

١) Kelecsényi László, op. cit. p.٨٥.

خامساً : في فيلمه السابق الإشارة إليه يستعمل القديم الموروث لإنشاء الجديد المعاصر في اللغة . فلغة الفيلم تجري بين دفتي اللغة قديمها وجديدها ، وحتى تنتصر اللغة المعاصرة المستنبتة أصلاً من الموروثات والتعابير اللغوية التقليدية.

سادساً : استعماله للضوء الطبيعي في أفلامه (بيرو المجنون Mad Pierrot ، يعيش حياته Lives his life) .

٥- آلان رينيه ALAIN RESNAIS :

ضمن تجديدات الموجة الفرنسية يأتي (المزج Mixture) بين الماضي والحاضر مرة، وبين المزيج ، أو الجمع والخلط الكيميائي بينهما Combination في مرات أخرى ، بعد أن كانت الأفلام التقليدية تخصص مساحة زمنية ومكانية لكل منهما في السينما الفرنسية ، بل مع الفصل بينهما فصلاً تاماً .

ويأتي آلان رينيه عام ١٩٥٩ بفيلمه(حبيبتي هيروشيماHiroshima Mon Amour) كواحد من أكبر أفلام العصر الذهبي للموجة الفرنسية ، معولاً على الجمع بين الماضي والحاضر ، فالجمع بين الماضي والحاضر يعول على الذهن كأسلوب كل من (بروست Proust) ،(جيمس جويس James Joyce) . والبطل في (حبيبتي هيروشيما) هو محور الارتكاز في الفيلم . لذا فمضامين الأحداث الرهيبة من جراء الحرب هي التي تشرح وتفند العالم الداخلي للبطل ، وما هو جديد في الموجة الفرنسية .

٦- كلود شابرول CLAUDE CHABROL :

شابرول هو أول مفجّري الموجة الفرنسية . ويعتبر فيلمه الأول (النصيب الرائع Fine lot) البداية الأولى للموجة الفرنسية عام ١٩٥٨م المسماة Nouvelle Vague ، لأن باكورة إنتاج الموجة قد حملت الخصائص والعلامات التي لم يسبق التعرف عليها في تاريخ فن السينما : (أفكار مبتكرة ، مخرجون جدد بأفكار ورؤى إنشائية ذات صفات وخصائص ليس لها مثيل من قبل ، وفوق هذا وذاك تقنية سينمائية غير معهودة ، إضافة إلى المعالجة غير التقليدية لفلسفة العصر). وكل هذه الخصائص تظهر معاً ، أو بين هذا الفيلم وذاك. فمن أحوال وظروف متواضعة بسيطة خالية من التقعر والسوفسطائية إلى إعلاء للطبيعية ، مع الاستعانة بممثلين غير معروفين من شباب الهواة، وأصدقاء للمخرج شابرول يتطوعون للتمثيل لمساعدته على نجاح التجربة.

في فيلمه (أولاد العم Cousin-Male) يمثل دراما نقاشية أطروحية Thesis لشخصيتين متناقضتين تمثلان تناقض الحياة ، وكأن الفيلم دراما من درامات اللادراما Antidrama أو (اللامعقول) وفلسفتها. أو كأن مائدة الحياة مقلوبة رأساً على عقب.

يريد كابرول بفيلمه الإيحاء للجماهير بهذه المشروعية لعالم مختل مطروح على ظهره ، أو أن شخصياته تسير على أيديها بدلاً من أرجلها !! كل شيء في عالم الفيلم مقلوب ومهزوم بعد أن فقد كل نموذج وكل معيار أخلاقي معناه وفكره. المجتمع يسخر ضاحكاً من كل عزم أو تصميم ، بعد أن أصبح التشكيك في صلاح الطبيعة البشرية هو الأمر السائد ، وأمسى العمل الشائن والعار وسوء السمعة عملاً عادياً مسيطراً ، بل هو الطريق الأمثل لسرعة النجاحات. إن السعادة في هذا العالم المقلوب هي عدم الاستجابة للصدق أو الأمانة . بل عادة لا يُعنى بمفاهيمها أو يُنتبه لها.

أما على الجانب الآخر . فإن الذي يحترم الطبيعة البشرية ونظم الحياة الإنسانية وقواعدها وعلاقاتها فإنه يغترب . ويُهجر ويُنفى إلى الجحيم . فلماذا أراد أن يكون شخصا آخر غير الآخرين ؟! ولقد أراد شابرول من إرساله هذه الرسالة إلى جماهير السينما أن يشير إلى ضياع الفضيلة . خداع الحب . انتصار كل ما هو سطحي ومزيف وغير أصيل.

٧- جان روش JEAN ROUCH

خرج من موجة Nouvelle Vague تيار كفرع من فروعها سمي Cinema Verité (السينما الحقيقة) .

تحمس لهذا التيار مخرجون مثل جان روش Jean Roche . كري ماركيه Chris Marker. فرانسوا ريشنباخ Francois Reichenbach

جاء الجديد في Cinema Verité محاولة لهؤلاء المخرجين السينمائيين لتحقيق أكبر قدر من المصداقية في الحقائق التي يعرضونها كمبدأ أساسي في قاعدة السلوك ، وذلك عن طريق الانتقال المستمر والحركي للكاميرا بغية ملاحقة أحداث العالم – أياً كان نوعها السياسي أو الاجتماعي أو البيئي – لتصويرها وعرضها كمشكلات حية في تيارهم هذا .

المخرج جان روش الذي بدأ حياته اثنولوجيا Ethnology مهتماً بعلم الأعراق البشرية يتحول – في أفلامه – العالم خارج أوروبا ومتجهاً في اهتماماته الفنية إلى حياة شعوب

خـارج القارة الأوروبية ، مستعيناً بالسسيولوجي الفرنسـي إدجار موران **Edgar Morin** لتثبيت أفكار تيار **Cinema Verité** بين الجماهير.

مصطلح **CINEMA VERITÉ** يعني بالفرنسية تحديداً (السينما الحقيقة)

" أطلـق المصطلح لأول مرة المخرج السينمائي الروسي جيجا فتروف **Dziga Vetrov** إذ اعـتمدت نظـريته المسماة (سينما برافدا) **Kinopravda** على النشاط السينمائي المتحرك في نهايـة خمـسينيات القرن العـشرين ، والـذي تفرزه مزايا التقنية وبالكاميرا وحركتها الدائمة " [١]

هكـذا تـبدو لـنا الأهمـيات الجديدة للكاميرا في **Cinema Verité** ، كما تتضح خصائـصها في عـرض الحقائـق صـرفة خالصة . محاولةً التأثير بحقيقة لا تقبل الشك في صـورها وبالـبعد عـن كـل مـا هو صناعي أو اصطناعي . وكأن الكاميرا أصبحت (كاميرا خفية) تلتقط كل ما هو خفي وغير ظاهر للعيان.

أمـام حقائـق هـذا التـيار كان لابد أن يحدث الخلط في الحقائق من هنا ومن هناك ، مما شـكّل جديـداً في جهـود سـينمائية مـتقدمة . تمامـاً كمـا حدث في فيلم (الزنجي الأسود **Negro**) من إخراج روش.

" اسـتعملت الـسبيكة **Alloy** كما في المعادن — وهي الخليط بين معدنين — في السينما . كمـزيج للخلـط بـين الخير والشر ، بما مزجته بين الفيلم الوثائقي **Documentry** وبين الفـيلم الروائـي الرئيـسي **Featured film** الأول بالوثائـق تـزويداً ودعمـاً واسـتناداً إلى الوثائـق التاريخـية ، والثانـي بقـسمات الـوجه الخاصـة ، لـيعلن للجمهور بوصفه شيئاً أخّاذاً فاتناً " [٢]

٨- فرانسوا ريشنباخ FRANCOIS REICHENBACH :

اسـتمراراً لتـيار سـينما فـريتيه في الخـروج إلى مخـتلف الأعراق البشرية ، يعمد ريـشنباخ إلى إخراج فيلمه (أمريكي في نظر فرنسي) . فالولايات المتحدة الأمريكية في نظر الأوروبـيين — في ذلـك الـوقت— موضـوع خـصب وثـيمة عليا **Topic theme** فهي قارة واسـعة الأطـراف ، بهـا اخـتلافات قوانينـية واقتـصادية بـين مخـتلف الـولايات بحكم الديمقـراطية . شـكلت الاخـتلافات بـين مجـتمعات هـذه الـولايات مـواد عديـدة للفيلم

---

١) Filmkörkép, op. cit, p. ٩٣

٢) Filmkörkép, Ibid, p.٩٥

السينمائي فريتيه ، وهذا ما توخى المخرج السينمائي العثور على أسباب لكل هذه المتناقضات أو بعضها.

" أمضى ريشنباخ ثمانية عشر شهراً في الولايات المتحدة الأمريكية لتصوير فيلمه (أمريكي في نظر فرنسي) بعدها استقر متنقلاً لسنة ونصف بين سان فرانسيسكو ونيويورك " [1]

سجل خلال المدتين كل الفروقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية بين القارتين الأوروبية والأمريكية . وعرف وجهين مختلفين كل الاختلاف . وكانت أمريكا بالنسبة له معجزات وعجائب وإضلال وتحريف وانحراف جنسي بصفة خاصة ،ثم صفقة .

وقد علّق على زيارته لأمريكا قائلاً :

" شاهدنا ديزني لاند ، وجنة الأطفال ، ومتحف تاريخي غربي ، رجال دهاه واسعي الحيلة يبيعون أصفاد المسجونين على باب استاد الألعاب الرياضية .. زرنا مدرسة نسائية لتعليم الجودو ، بل حضرنا دورة مدرسية للاستربتيز والتعري أمام النظارة ، شاهدنا مؤتمراً للتوائم **Twins** ، ومواكب وغناء **Procession** ، ونساء بملابس نادرة أو بغير ملابس على الإطلاق. هذا ما يميز صورة أمريكا " [2]

بحسب ما حققه ريشنباخ من انطباعات ، ومعلومات وثائقية ، تبدو لنا زيارته للولايات المتحدة الأمريكية ، وللفترة الطويلة نسبياً التي عاصر فيها الأحداث اليومية هناك ، تبدو وكأنها دليل مسافر **Traveller's guide** . يبين المخرج هذا العالم وسط استغراباته ودهشته هو أيضاً ، بهدف نقل ما أحسه هو من ماتناقضات وعجائب إلى جماهير الشاشة الأوروبية وغيرها . وطبيعي أن يتواجد مخرجون يتعاملون مع التيار والمنهج على غرار (آنيس فاردا **Agnés Varda** ، لوي مال **Louis Malle** ، إدوارد لانتز **Edward Luntiz**).

رابعاً : الموجة السينمائية الانجليزية وتيار السينما الحرة

يتضح من دراسة التاريخ البريطاني أن منتصف القرن العشرين كان وثبة رائعة لصالح المجتمع الإنجليزي ، فبعد توفير مستلزمات المواطن آنذاك من تعليم وثقافة واقتصاد من حكومة عمالية رفعت شعار (انعاش الخدمة الاقتصادية المنظمة) ، انبثقت

---

1) Ibid, P.٩٧

2) Ibid, P.٩٧.

موجة السخط في المسرح والسينما عام ١٩٥٦م، وبالعودة إلى ما حققته الصحافة الفنية البريطانية للإعداد نفسياً لهذه الموجة . فلابد من الإشارة إلى دور المجلات الفنية التي ساعدت على القبول الجماهيري لموجة التمرد ، ومن ثم ميلاد (السينما الحرة) في بريطانيا.

" أصدر ليندساي أندرسون **Lindsay Anderson** . كارل ريس **Karel Reisz** عام ١٩٤٧م مجلة (السلسلة السينمائية) التي لم تستمر طويلاً . إلاّ أن استمرار إصدار مجلتي (المشهد والصوت **Sight And Sound**) ، و (نشرة السينما الشهرية **Monthly Film Bulletin**) قد دفع الشباب الفنانين السينمائيين وهواة السينما إلى جرأة التعرض لأقلام جديدة تنقد المجتمع والأحوال القائمة فيه ، بأفلام قصيرة في البداية على حسابهم الخاص، حتى ساعد (معهد الفيلم البريطاني **British Film Institute**) في مصاريف الإنتاج وعرضها في**National Film Theater**"[1]

لم تحمل الموجة أية قضايا شخصية ذاتية . فروّادها يثقون في حرية الفن ، وفي أهميات شؤون الإنسان ، وفي معنى المشاعر الإنسانية ودلالاتها وعلاماتها .

الأسس الفكرية لتيار السينما الحرة :

إعلان الحقائق عارية عن الحياة الاجتماعية للطبقات في المجتمع البريطاني ، والكشف عن العلاقات بينها .

إبراز صيغة (العمل) ، وحالة (العمّال) وكثرة عددهم نتيجة ازدهار الثورة الصناعية في القرن العشرين.

تصوير الفقر المدقع **Penurious** للصناعة الريفية وحياة الملايين من الصناعيين البعيدين عن العاصمة لندن والمدن الكبرى . وكذا التركيز على مشكلاتهم اليومية وأحلامهم في الحياة " وهو ما حققه المخرج الشاب رايس في فيلمه (مساء السبت صباح الأحد) عام ١٩٦١م. المأخوذ عن قصة آلان سيلليتو **Alan Sillitoe** " [2]

نقل صورة واقعية لمستوى معيشة المجتمعات . بتصوير كل بؤس وتعاسة وشقاء مكاناً وزماناً ، وحانات الريف الحقيرة.

وفي صورة مقابلة للبؤس والتعاسة بناسها وعمالها ، تُظهر (السينما الحرة) تمرد المناهضين لهذه الحياة التعسة . لكن تبقى محاولة التجديد حدثاً فردياً بلا أمل .

---

١) Ibid , p. ١١٤

٢) Ibid, p. ١١٧.

تميـر مخـرجو تـيار الـسينما الحرة بسمات مميزة اتضحت في علامات أساليبهم الفنية طـريقة النظـرة إلى الموضـوعات ، تـشابه المواقـف . الـتأمل والتفكر والتوقع . وحتى مع اخـتلاف بعـض الخـصائص عـن بعـضها أحـياناً ، فـإن إشارات وعلامات كانت بمثابة قاسـم مـشترك أعظـم شكّل الرؤيا المحققة لتيار (السينما الحرة) . لقد اشتركوا جميعاً في هـدف أسمـى هـو وضـع الحقـيقة الإنجليزية على السطح ، بتناول موضوعات اجتماعية بـارزة في مجـتمعهم ، دون تجمـيل أو تغيير . والتعرض بالنقد والمبالغة لإظهار المجتمع متبلداً عديم الحس.

وهم يتوجهون إلى الشخصيات السينمائية البسيطة في أفلامهم ، للتذكير بالعمل والعمال والحياة الاجتماعية الرمادية الكئيبة التي يعيشونها . لا يقفون عند حد الحقيقة الخارجية فحسب ؛ بل يدخلون إلى أعماق الوجدان عند أبطالهم. فالبطل عادة ما يكون مغـتاظاً غاضـباً محـتدماً بعـنف شـديد، متمـرداً بـلا أمل . ومهملاً خارج الزمن ، بفعل عادات قديمة متأصلة في نظام المجتمع.

كل مخرجي السينما الحرة من الصاخبين المتمردين الذين لم يكتفوا بالثورة على المجـتمع الإنجليـزي حـيث وضـعوه علـى سطح مقصلة النقد ، بل عادوا في أفلامهم إلى العـادات والمـوروثات القديمـة ، وإلى كـل مـا هـو عدائي لفنون السينما الإنجليزية ، ولم ييأسوا حتى حققوا ما عرف بموجة السينما الحرة .وقد مرت هذه الموجة بمرحلتين :

في المرحلة الأولى :

أ – عـام ١٩٥٣ حقـق المخـرج ليندسـاي أندرسون بفيلمه القصير (أوه .. أرض الأحلام Dream Land) بدايات شعارات الموجة.

ب– عـام ١٩٥٦ أخـرج المخـرجان كـارل ريـس ، تونـي ريتـشاردسون فـيلم (مامـا غير موافقة) عرضا فيه صورة لإحدى نوادي الجاز اللندنية .

جـ– عـام ١٩٥٦ صـور فيلم (كـل يـوم عـدا يـوم الكريـسماس) مجموعات من المواطنين العـاديين في الكوفـنت جـاردن Covent – Garden حـيث يـؤكد الفيلم على مسؤولية الفنان تجاه المجتمع.

د– انتقلت عدوى التمرد إلى الحياة المسرحية الإنجليزية ، ففي عام ١٩٥٦م أعلن مسرح البلاط الملكي Royal Court Theater عن عرض مسرحية (أنظر إلى الماضي في غضب Look back in anger) لجون أوزبورن John Osborne بإخراج توني ريتشاردسون Tony Richardson . والـتي حققت صورة عالية لحجم التمرد الكبير بعرض الحقائق

الاجتماعية بحوار غليظ فظ عبّر عن الجديد الجهوري في تاريخ الآداب الإنجليزية – قصة ودرامات وروايات – لعرض صورة حقيقية لقلق إنجلترا . وصورة دقيقة لحقيقة وجهها .
تعاون على مهمة النقد والتعريض كل من : " ريتشارد هوجارت **Richard Hoggar**، ريتشارد ويليامز **Richard Williams** في دراساتهم الاجتماعية العديدة ، وفي مجال الدراما والقصة والرواية برزت أعمال جون أوزبورن **John Osborne**، شيلا ديلاني **Shelagh Delaney** ، جون برين **John Braine** ، ويليس هال **Willis Hall** ، كيت ووترهاوس **Keit Waterhouse** ، أرنولد فسكر **Arnold Wesker** ، جون أردن **John Arden** ، هارولد بنتر **Harold Penter** " [1]
وبمعاونة الأدب والسينما ومخرجيها (ريس وريتشاردسون وليندساي) تكوّن الجو الروحي للتمرد في كل أنحاء بريطانيا بحركة اصطلح على تسميتها **Angery young man** " [2] في المرحلة الثانية :
أ – عام ١٩٥٩ عرض فيلم (أنظر خلفك في غضب) بإخراج توني ريتشاردسون، وصور ثورة العامل جيمي بورتر وتمرده ، ليس لأسباب مادية تافهة ، ولكن لأسباب اجتماعية صارخة يقف فيها البطل العامل ضد الاغتراب في المجتمع، وضد العجوز المنافقة بريطانيا، وضد الجمود والثبات ، والتمرد على كل ما هو وحشية.
ب– عام ١٩٦٠ عرض فيلم (مساء السبت صباح الأحد) بإخراج كارل رايس ، يصور الفيلم حياة العمال وعالمهم في كل أيام الأسبوع السبعة. لا يقف عند تصوير البيئة الرثة التي يعيشون فيها ، لكنه يتجاوز ذلك إلى طريقة معيشتهم وأحاسيسهم وتطلعاتهم وسط هذه المعيشة. ثم يعمد إلى رفع الغطاء عن النفس العمالية البشرية قاسية الفؤاد عديمة الرحمة ، وبلا تجميل.
" اختيار البطل واحد من طبقة العمال المطحونين ؛ رفع ميلاد صوت جديد للفيلم الإنجليزي. لم يرغب السيناريو في إبراز مصير البطل ، بقدر ما سعى إلى إحداث مماثلة ومطابقة بين المصير والموقف المعاصر ليضع المشكلة في القمة أمام مشاهد السينما " [3]
جـ– عام ١٩٦١م قدم توني ريتشاردسون فيلمه (**A taste of honey**) كاشفاً فيه البؤس بجناحيه ومضمونيه الأخلاقي والروحي ، الظاهر والباطن لحياة العمال ، والفيلم دراما

---

١) **Létya Vera, Tony Richardson, Filmkultura, ٤ , ١٩٦٧.**

٢) **Ibid.**

٣) **Ibid, Népszabadság, Nov.٢٥, ١٩٦١.**

الكاتبة شيللا ديلاني. كما " لجأ الإخراج إلى عدة وسائل سينمائية تمثلت في أحاسيس الشخصيات . وإبراز عوالمهم الداخلية الدفينة مما رفع البيئة إلى السطح وكل العوامل خضعت لانسجام في وحدة فنية واحدة "

د- في عام ١٩٦٤ قدم المخرج الأمريكي المقيم في إنجلترا جوزيف لوزي Joseph Losey فيلمه (من أجل الملك ومن أجل الوطن) في ظلال ما بعد الحرب العالمية الثانية وتوقف الطلقات . يطرح لوزي فكره التقدمي من خلال الفيلم . بحرب من نوع آخر استهدف فيها مواجهة كل أصناف الرعب والارتجاف . متعرضاً بالتحليل النفسي لموقع الرهبة في النفس. وما يخلّفه من حالات الاشمئزاز الشديد . واضعا مصادر القلق الإنساني على سطح حياة المجتمع الإنجليزي تلك التي تشير إلى اللاإنسانية في شكل قاطع وذلك من خلال " سؤال تطرحه الشخصية الرئيسية في الفيلم (ماذا بوسع الإنسان أن يتحمل بعد ذلك ؟) "[٢]

تعمّد الإخراج أن تجري كل أحداث الفيلم في بيئة مغلقة محدودة المساحة . إيحاء بالضغوط النفسية والعصبية . أملاً في الحصول على جحيم دنيوي على الأرض الإنجليزيه ويكشف هذا الجحيم الدنيوي -- وبالعدسة الكبيرة Premier Plan — عن الوحل والطين الذي يغرق فيه فيلق من ربع مليون عسكري بين الموت والقمامة والحشرات والفئران . بغية إفاقة الجماهير وإيقاظ وعيها إلى ما حولها من رداءة الحياة. ثم كرسالة واضحة إلى كل المرددين والمتحمسين لشعار (من أجل الملك ومن أجل الوطن)؛ فالوطن ليس هو الجحيم الدنيوي أو الحياة الحقيقية على أرض بريطانيا.

أدى تطور المرحلة الثانية إلى استقطاب عدد من المخرجين خاصة إلى منهج الحركة . ولإخراج أفلام تناهض الفكر الاستسلامي.

ونشير إلى بعض هؤلاء المخرجين وأفلامهم :

بيتر كاس Peter Kass — أخرج فيلم (زمن الوثنيين Time of Bagans)١٩٦١م .

كن هيوز Ken Hughes — أخرج فيلم (عالم سامّي لي الصغير Small world of Semmi Lee) ١٩٦٢م.

ليبدساي أندرسون - أخرج فيلم (ثمن إنسان Man Price) ١٩٦٣م . عرض فيه لعالمٍ خالٍ من السعادة الحقيقية . عالم صلب معوّق لحركة الإنسان ، مضجر عنيف.

---

١) Nemes Károly, Egycsepp méz, The taste of honey, Munka, Feb. ١٩٦٣

٢) Filmkörkép, op.cit, p.١٢٦.

جوزيف لوسي — أخرج فيلم (حادث مفاجئ) Accident ١٩٦٧. وقد حصل الفيلم على عدة جوائز عالمية (جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي Cannes لعام ١٩٦٧م ، والجائزة الكبرى لنقاد السينما في بلجيكا عام ١٩٦٧م ، ثم جائزة اتحاد النقاد السينمائيين العالمي ١٩٦٧م .

بيتر واتكنز Peter Watkins — أخرج فيلم (الامتياز Privilege) ١٩٦٨م

ليندساي أندرسون — أخرج فيلم (إذا .. If) . وكان عنوانه الغريب مفتاحاً لكل تساؤلاته، مضمناً الإجابة فيما يعرضه فيلمه ، والتي تتضمن المضامين الدرامية المنبثقة عن لفظة (إذا ..) " إذا تغيرت رغباتنا .. إذا تغيرت أفكارنا ومفاهيمنا .. إذا تغير غضبنا ومزاجنا. فهل نصل إلى الحقيقة ؟ " [1]

ويتضح أن (إذا) كعنوان لفيلم أندرسون ليست بلا معنى كما قد يُعتقد . وإنما هي رجاء للجماهير الإنجليزية للتوجه نحو الإصلاح الاجتماعي ، وإذا أصلحت الحكومة البريطانية ما يعتمل المجتمع من متناقضات يمكن أن تتغير أحاسيس الجماهير نحوها؟هذا هو السؤال الكبير الذي تطرحه وبقوة كاشفة الموجة الإنجليزية(سينما حرة).

تيار السينما الحرة FREE CINEMA :

انبثق تيار السينما الحرة الإنجليزية ، امتداداً لحركة الخطب والتمرد التي نقلها من المسرح إلى السينما توني ريتشاردسون Tony Richardson بعد ظهور موجة الغضب على يد جون أوزبورن الكاتب الدرامي الإنجليزي John Osborne وإخراج ريتشاردسون لدراما (أنظر إلى الماضي في سخط Look back in anger عام ١٩٥٦م . وهي دراما نثرية في ثلاثة فصول ، تعالج — في شدة وقسوة — العلاقات الاجتماعية الإنجليزية الجامدة السائدة بين أسرة عمالية ، والكارهة للطبقة الحاكمة .

جاء الفيلم في حركة السينما الحرة كأغنية شعبية Ballad حرة في التعبير إلى آخر درجات الحرية السينمائية ، وكمواجهة تكشف (سينمائياً) عن التقليد الموروث في المجتمع الإنجليزي . وكمستقبل سينمائي جديد تنتظره البيئة الإنجليزية .

حققت حركة السينما الحرة امتداداً في أفلام تابعة كما تبرز في فيلم (طعم العسل A taste of honey) للكاتبة شيلا ديلاني Shelagh Delaney ، وفيلم توم جونز Tom Jones عن قصة هنري فيلدغ Henry Fielding (١٧٥٧ — ١٧٥٤م) أحد

---

١) Filmkörkép, Ibid, p.١٣٣.

كبار المتمردين في تيار القصة الإنجليزية في القرن الثامن عشر الميلادي . والمتأثر بزوال الكلاسيكية الفرنسية في نفس القرن ، وبظهور الأوبرا كوميك الفرنسية **Opera Comique** من ناحية ، وبتيار الحرية الإنجليزية الذي أنجز في نفس الفترة (أوبرا الشحاذ **The Begger's Opera**) عام ١٧٢٨م للموسيقى جون جاي **John Gay** . الأمر الذي أدى الحكومة البريطانية إلى فرض الرقابة على المصنفات الفنية آنذاك واستمرت الرقابة حتى عام ١٩٧١م.

، تكمن أهمية تيار السينما الحرة : في ستينيات القرن العشرين في أنه لم يكتفِ في التعرض للماضي بتقاليده الاجتماعية ، لكنه أضاف – وهو الأهم – محاولات انطلاق سينما جديدة تحمل أفكار التغيير والتبديل في سلوك المجتمع الإنجليزي وعاداته ، بهدف إقامة ثورة في المجتمع . هذه الثورة شكلت العنصر الأعظم في تيار السينما الحرة، والتي برزت بوضوح في الفيلم الإنجليزي الملون للكاتب الأيرلندي (ند كيللي **Ned Kelly**) اسم بطل الفيلم المحارب ضد اللانسانية . عبر النقد لداخل البيوت الإنجليزية في صور قصيرة المدى لكنها طويلة التأثير السينمائي نشر فيلم ند كيللي في ١٩٧٠م مرحلة جديدة في تيار السينما الحرة فاقت مرحلة الستينيات . كما قدمت جديداً في أفلام توني ريتشاردسون تجلت في عناصر كثيرة أهمها عنصر التغيير الصريح الحامل لذرات التركيب البنيوي . بغية دراسة التركيب الداخلي . الأمر الذي اقتضى من المخرج السينمائي تحليلاً هيكلياً عظمياً لشخصية البطل الحامل لاسم الفيلم (ند كيللي) . وهو ما اختلف كثيراً عن أفلامه السابقة . ففي بداية طريقه السينمائي – فيلم (**A taste of honey**) وغيره ، كانت هناك مطابقة **Identification** بين أحاسيس المشاهدين للفيلم وبين الحدث السينمائي . بمعنى أن تحرك الكاميرا وسط المشاهد السينمائية كان متناسباً مع العادات والتقاليد الرديئة في المجتمع ، وحيث تظهر الحقائق على الفور جراء هذا التماثل . إذن ليس هناك طرف ثالث ذو علاقة مهمة في عنصر الحرية السينمائية .

أما الجديد في المرحلة الثانية لتيار السينما الحرة (التغيير الصريح) . فهو " إن تحركات الكاميرا ظلت موجودة ونافذة لكنها لم تعبأ كثيراً بالمطابقة أو التماثل بين كل من أحاسيس المشاهد والحدث السينمائي نفسه ، بل انتهجت المرحلة الثانية إدخال عناصر الإغراب والانسلاخ **Alienation** بشكل التحويل التركيبي لهذه العناصر لتصبح مختلطة به **Combined and mixed** " [1]

---

[1]) **Lakatos András. Filmkultúra Magazine, ٣/١٩٧٩, Ballada A Lázadásról, Richardson: Ned Lelly, pp. ٢١-٢٢.**

في هذه المرحلة الثانية تبدو الحرية أكثر عمقاً بحكم خطوات التناول السينمائي لها ، بهدف إبراز طابع اجتماعي عار تماماً.

خامساً : علم الجمال السينمائي

هو أحد فروع علم الجمال ، وهو فرع حديث في فروع المعرفة ، يبحث في (علم الفيلم) ليستخرج النظريات والقواعد الأساسية التي يقدم عليها فن الشريط السينمائي . وهو ما لم يستقر عليه الرأي بعد داخل الأوساط العلمية والجامعات والأكاديميات.

بدأت هذه النظريات تأخذ شكلها العلمي منذ عام ١٩٠٨م ، ثم اتسعت بعد سنتين في عام ١٩١٠م . وضمن هذه الفترة جرت الأبحاث دفعة واحدة في أكثر من مكان. ففي إيطاليا كانت دراسات كانودو **R. Canudo** ما بين سنوات ١٩٠٨-١٩١١. وفي ألمانيا صدرت عدة كتب عن الشريط بالصورة العلمية في عام ١٩١٣ على يد الألمان: لانك **H. Lenke** . هافكر**E. Häfker** . والتنلو**E. Altenlon** .[1]

ثم صدر في أمريكا كتاب (فن الفيلم) عام ١٩١٥م من تأليف الشاعر الأمريكي ليندساي **V. Lindsay** بينما لا يعدم علم الجمال السينمائي جهود الفرنسيين ديللوك **L. Delluk** وابستاين **J. Epstein** وموسيناك **L. Moussinac** .

يُرجع الإيطالي كانودو **R. Canudo** أول استعمال لتعبير (الفن السابع) في فن الشريط السينمائي: إلى البحوث التي بدأت حول مشكلات فن الشريط السينمائي بالتوليف (المونتاج) ، حيث قام العلماء فرتوف **D. Vetrov** وكوليسوف **L. Kulesov** ، وغيرهم ثم تبعهم بودوفكين **V. Pudovkin** وايزنشتين **S. Eisenstein** ، مركزين على علاقة الفيلم بثقافة الإنسان بصفة عامة . كما تعرض أيزنشتين في أبحاثه ومقارناته إلى التوافقات والمفارقات بين فن الشريط السينمائي وبقية الفنون الأخرى .[2]

وفي عام ١٩٢٦م تظهر أهم الأبحاث في علم الجمال السينمائي على يد الإنجليزي جريرسون **J. Grierson** متخصصاً في مجال الأفلام التسجيلية. وهو يعتبر الفيلم وسيلة دعاية مهمة للتربية ، ويثق في الأفلام التسجيلية للتعبير عن هذه المهمة والغاية. وفي تطور علم الجمال السينمائي في إيطاليا يبرز اسمان هما : تشياريني **L. Chiarini** و بربارو**U. Barbaro** في تأثرهما بالروسي بودوفكين . وبعد الحرب العالمية الثانية يقف

---

١) د. كمال الدين عيد ، فلسفة الأدب والفن (علم الجمال السينمائي) ، ص ص ١٩٩- ٢٠٠.

٢) نفسه ، ص ٢٠١.

زفاتيني C. Zavattini على رأس المنظرين لموجة الواقعية الجديدة (Neorealism) فهو الذي ربط العلاقة بين الفيلم والمجتمع.

ومما لا شك فيه أن الموجة الفرنسية الجديدة قد ربطت نفسها بالعلم الحديث على يد المؤسس الأول بازين A. Bazin الأب الروحي للحركة الجديدة.

السينما الحقيقة Cinéma Vérité هي أحد تيارات فن الشريط السينمائي . ويعود تاريخ انبثاق التيار إلى عام ١٩٦٠م في فرنسا. ثم امتد إلى كثير من الدول المهتمة بفن الشريط السينمائي في العصر الحديث. أهم انتصار للتيار هو إظهار المشاهد لحياة حقيقية من خلال الكاميرا ، وكأنها تظهر بدون تدخل من المخرج نفسه وذلك بوساطة الصور المتتابعة في الشريط السينمائي. وأشهر مخرجي التيار فيتوريو دو سيكا V. De Sica وماركر Ch. Marker وروجوزين L. Rogosin .[1]

إذن فهؤلاء كلهم لجأوا لتحقيق (السينما الحقيقة) إلى المشاركة الحرة كقانون للوصول إلى تأثير آلة التقاط الصورة على الوجه المحقق لفكرتهم . بغية تحقيق التكوين الفني للخيالة الحديثة.

ومع تغير التيارات الأدبية والفنية يتغير حجم الجماليات في القرن العشرين نتيجة ظهور جماليات من نوع آخر تحمل أشكالاً مغايرة للأشكال التي جاء بها بومجارتن . ويظهر هذا النوع الآخر أكثر ما يظهر في ملحميات برتولت بريخت ، وفي الجماليات اللينينية — الماركسية.

يعود بنا تاريخ العلوم History of Sciences إلى فحص الظواهر الجمالية منذ انبثاقها ، وهذا الفحص هو الذي يثبت — علمياً — العلاقات القائمة وذات الخاصية الاتصالية Communication بين الجماليات والتاريخ . مثل هذه العلاقات تستطيع الإفصاح — وفي دقة— عن مراحل التطور والازدهار ، أو التراجع أحياناً ، والوقوف بالجماليات في وضعية (محلك سر) ، كنتيجة طبيعية لتغير الأزمان والعصور والمجتمعات والثقافات ، وبروز أنواع وأشكال مختلفة من النزعات والميول والأهداف والأغراض تتعرض للعناية والرعاية أحياناً ، ثم تفقد مثل هذه الدعاية والعناية أحياناً أخرى.

إن بدايات القرن العشرين قد قدمت رواداً عملوا على الجماليات وفلسفتها . وقد ترك الألمان تاريخاً جمالياً آنذاك بجهود كل من ر. زيمرمان R. Zimmermann ، م.شاسلر M. Schasler ، س. هرمان C. Hermann .[2]

---

١) د. كمال عيد . نفسه . ص١٧٣.

٢) Gwido Aristar..o, Il Cinema Italiano Dopoguerra, Italia, ١٩٤٩.

كما ساهم الفرنسيون في صنع التاريخ الجمالي بدخول كوزين: Cousin، بيكتت Pictet وليفجوي Lévégue إلى الساحة التاريخية الجديدة. وبظهور الجمالية الماركسية اللينينية ذات المنهج Method الجدلي والتاريخي (المادي) على يد: م. ليفسك M. Lifsic تأثرت التاريخية الجمالية بأفكار كل من كارل ماركس Karl Marx ، فريدريك انجلز F. Engels كما بدا في البيان الشيوعي الذي أصدراه معاً.

هذه التاريخية الجمالية أفرزت خلال القرن العشرين فروعاً جمالية في عديد من العلوم التي تكونت وفق رؤى عصرية تحمل عناصر الجمال في مضامينها وبين طيّات أهدافها ؛ فعرفنا جماليات الأدب في الشعر والقصة والرواية ، وجماليات فنون الموسيقى وعلومها. وجماليات السينما . وكلها لا تشذ عن المنبع العلمي التاريخي أو تبتعد عن تاريخ العلوم ، بمعنى أنها تحمل بالضرورة تاريخ الفلسفة التي نشأ من بين أحضانها علم الجمال .

يلخص الناقد السينمائي وعالم الجمال الإيطالي جويدو أريستاركو[1] Gwido Aristarco تغير حجم الجماليات في القرن العشرين بظهور الفيلم السينمائي، وارتباطه بفروع فنية أخرى (الفن التشكيلي على سبيل المثال) لها قيمها الفنية والتعبيرية. مثل هذا الارتباط قد ذهب بالفيلم إلى شكل خاص مشترك من أشكال التعبير ، بما يمكن أن نطلق عليه فناً معاصراً في طور ما نشأ عن هذا التزاوج بين فن السينما وفنون تعبيرية أخرى. وبصرف النظر عن تقدم الجماليات السينمائية أو تقهقرها. إذ مما لا شك فيه أن هذا المزج والامتزاج Mixture قد حقق نسيجاً جمالياً من خيوط إدراكية – حسية مختلفة الألوان ومتعددة التأثيرات . لكن كيف تم مثل هذا التحقيق ؟ لقد تم نتيجة أسباب ثلاثة جاءت كخاصية أصيلة من خصائص فن الفيلم السينمائي ، وهذه الأسباب هي :

➢ احتواء فن الفيلم – إلى جانب المضمون الدرامي السينمائي الذي يولف السيناريو ويتضمنه – على نشاطات علمية جمالية صاحبت الإبداع الفني .

➢ استطاعة فن الفيلم السينمائي إبراز كل الحقائق المعلومة والمعروفة لدى جماهير نظّارته. وفي انتصار مؤكد فرضته الصورة وتنقلاتها ، والألوان بسحرها. والوضعيات المختلفة كل لحظة في المناظر السينمائية المتلاحقة حول وخلف بعضها بعضاً.

---

1) Gwido Aristarco, Il Colore nel film, Italia, ١٩٤٩.

>نجاح الفيلم السينمائي في عرض حقائق الطبيعة وحقائق الواقع . وإيجاد الحلول الجديدة والنهايات المقنعة لمشكلات الواقع في الحياة.

بدايات البحث حول جماليات الفيلم السينمائي :

فن الجمال السينمائي هو واحد من فروع علم فلسفة الجماليات. ومنذ منتصف القرن العشرين اتجهت البحوث العلمية في البحث عن شرعية لفظة الجمال ، وكذا مدى الالتزام الذي يمهد لتطور فن السينما وصناعتها في العصرالحديث التزاماً بالمقاييس والأعراف التي خلفها علم الجمال في الحياة والطبيعة والعمل والأخلاقيات وغيرها..

إن البحث في جماليات الفيلم السينمائي لم يكن له من هدف إلاّ إلباس صناعة السينما ثوباً عصرياً جديداً يتلاءم مع ما وصل إليه علم النفس وعلم الفلسفة وكذا علوم الاجتماع من تقدم يمس إنسان العصر الحديث. وكان من الطبيعي أن تمتد المناقشات . تتفق وتختلف حول أسس الجماليات . خاصة بعد ظهورالتليفزيون ، وخواصه التي قد تتشابه مع الفيلم (في الشاشتين الكبيرة والصغيرة) وقد تختلف أيضاً في الكثير من ناحية جماليات كل منهما.

لقد أثبتت البحوث الفنية في أوروبا أن الجماليات في الفيلم ، والجماليات في التليفزيون تتشابه أحياناً بعضها بعضاً، كما أنها تختلف أحياناً أخرى (التشابه في الحالة الأولى تؤكده الصورة الصوتية المتحركة) ، (الاختلاف في الحالة الثانية تقني آلي في حجم الشاشة وفي حجم الصورة ، إضافة إلى فروق مهمة في النقل التليفزيوني لمسرحية من قاعة المسرح حيث تختفي بعض الأماكن أو الشخصيات من الصورة نتيجة تغيّر زوايا التصوير والمسافات واللقطات والعدسات المختلفة) وهو ما يغير من التأثير لا محالة عند مشاهد التليفزيون ، عنه في المسرح الذي يرى كل شيء أمامه واضحاً على بؤرة عين واسعة متسعة تلاحظ خشبة المسرح والكواليس . **وهو ما يدلل على اختلاف كبير ومهم في الاستقبال الجمالي** . ويكشف عن اختلافات على قدر كبير بالنسبة للمشاهد الذي يحضر إلى دار السينما لمشاهدة فيلم من الأفلام السينمائية.

كان من الطبيعي أن يتأخر ظهور جماليات الفيلم السينمائي عن بداية تاريخ الفيلم عالمياً . إلاّ أن توسّع الإنتاج السينمائي عالمياً وتوفر الجهود البحثية في فن السينما. ثم إنشاء مراكز العلوم السينمائية ومتاحف أرشيفاتها في الدول الأوروبية عامة.

---

١) Ibid.

قد ساعد على الاتجاه للبحث في الجماليات السينمائية. أضف إلى ذلك تطور النقد السينمائي ، وظهور موجات لسينما جديدة في إيطاليا . ثم في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وبولندا، وميلاد علماء جمال سينمائيين يحللون ويربطون بين السينما من ناحية والأسس الجمالية من ناحية أخرى . كل هذه الجهود قد قدمت طرقاً معبدة وحديثة لدخول علم الجمال إلى فن صناعة السينما. الأمر الذي أفرز عدداً من المؤلفات العالمية التي تحمل عنوان (فن جماليات السينما) وما شابهها . ومع كل ما تقدم وظهر على السطح العالمي من جهود ودراسات . فإننا لانزال نعتقد أن فن السينما في حاجة إلى مزيد من الدراسات الجمالية التي تربط بين فلسفتها وفن الفيلم السينمائي.

إن المحلل لموقف الفيلم السينمائي منذ ظهوره كأول شريط في العالم حين قدمه الأخوان (لوميير **Lumiére**) ليلة ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ في أحد أسواق فرنسا . ثم تطوره كصور متحركة . ثم كشريط صامت ، ثم بالحوار فالألوان ، يدرك أن هذا الفن لم يصل بعد إلى درجة الاكتمال. ويحلم بأن عصر التقنية التي نعيشها الآن في مستهل بدايات القرن الحادي والعشرين إنما ستنقل الفيلم نقلات وقفزات نوعية جريئة ، حينما تجد البحوث الجمالية في الحقل السينمائي.

لذلك فإن الجمالية في السينما لا يزال أمامها طريق طويل لتحقيق الفلسفة الجمالية عند المشاهد السينمائي . لكن فحص الحد الأدنى لجماليات فن السينما يشير إلى الصورة المتحركة ، وإلى الفانوس السحري العاكس **Lantern** ، وإلى التأثيرات الصوتية للحوار أو السيناريو **Scenario** ، وإلى أهمية اللون وتأثيره في العصر الحديث.

إن هذه الجماليات – قدر ما وسعها من جهد – تجعل الفيلم يقف على رأس فنون التكثيف Intensive لأنها كجماليات – وعبر التكثيف المشار إليه – تولد الخبرة والمغامرة ، وتبعث الإحساس بهما لدى المشاهد السينمائي، وفي مباشرة سريعة قوامها اللحظة العابرة المرتكزة على عنصر الإيهام Illusion . وهو نفس الإيهام الذي ظهر في المسرح ، لكن فيه يصبح أعظم اكتمالاً وأوسع مدى على المنطوق الجمالي، على اعتبار تعامل المسرح مع ممثلين حقيقيين يظهرون كل ليلة على خشبة المسرح ، وتراهم الجماهير رؤى العين . وليس من خلال صورة على الشاشة السينمائية ، فتقتنع أكثر بأحاسيسهم وانفعالاتهم ؛ التي ما هي إلاّ التعبير الجمالي نفسه ، لما يحمله التعبير من أصوات ونبضات وأنفاس وحياة.

توالد العناصر الجمالية في الفيلم :

" تتوالد العناصر الجمالية في فن الفيلم من طبيعة الفن نفسه . ومن ثمّ نتيجة الأدوات والآليات والتقنيات الحديثة التي أتى بها فن الفيلم .. ففي المشهد السينمائي الواحد يتغير البعد – ونعني به رقعة المساحة بين الصورة والمشاهد – ومعها يتغير حجم اللقطة. وما نعتبره تفصيلاً أو تفصيصاً للصورة العامة **Total** . كما أننا نلاحظ أيضاً عند فن الفيلم أن الصور المتتابعة والمتلاحقة الواحدة تلو الأخرى تختلف في وضعيتها هي الأخرى بأمكنة زوايا متعددة. أضف إلى ذلك فعل (التوليف) أو المونتاج وهي عملية لصق الصورة ، الواحدة تلو الأخرى كالفسيفساء . وهي العملية التي تعيد الصور المنفردة الصغيرة جداً إلى صورة جديدة أخرى . هي صورة المشهد السينمائي بأكمله" [1]

لم تظهر جماليات الفيلم السينمائي إلاّ بعد مرور وقت غير قصير تبعاً لميلاد الصورة المتحركة الأولى عند الأخوين لوميير. ولم تكن الجماليات وقت ظهورها أكثر من أفكار غير محددة تماماً. وبتقدم السينما العالمية ومرورها في دورات وتيارات فقد سمح ذلك للجماليات بالظهور ومن ثم التأثير ، والتطور والازدهار بعد ذلك. وهو ما يسجله عقد العشرينات من القرن الماضي.

الدراسات النظرية حول جماليات الفيلم السينمائي :

انبثقت موجة الكتابات من مقالات ودراسات عن ظاهرة الجمالية في أفلام السينما الأوروبية ، وشملت آراء فلاسفة ومخرجين وكتّاب سيناريو ، وتجمعت في جلسات ومناظرات عامة بين الجماهير المولعة آنذاك بفن الفيلم السينمائي.

ونعرض هنا لأهم المقالات والدراسات التي ظهرت واعتنت بصفة خاصة بالجوانب الجمالية للفيلم السينمائي [2]:

- في فرنسا بدءاً من عام ١٩١١م ، صدرت دراسات الإيطالي المقيم بباريس: ر.كانودو **R.Canudo**.
- في بولندا بدءاً من عام ١٩١٣م ، صدرت دراسات البولندي ك. إيرزيكوفسكي **K.Irzykowski** .

(ولم يتوفر الانتشار الكامل والواسع لهذين النوعين من الدراسات الجمالية نتيجة اللغات التي استعملت في النشر)

---

١) د. كمال عيد . جماليات الفنون . نفسه . ص ٩٢

٢ Kispéter Mikl ., A Gyözelmes Film, A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. pp.١٣٦-١٥٠.

➤صدر عدد من الكتب التي قامت على توسيع قاعدة النشر لجماليات السينما صدرت في ألمانيا من تأليف :

أ – هـ. لانكا H. Lenke

ب– هـ. هافكر H. Häfker

جـ– إ. ألتنلوه E. Altenloh

وكلها صدرت في عام ١٩١٣م .

➤صدور كتاب الشاعر الأمريكي ف. لندساي V. Lindsay بعنوان : (فن الفيلم The Art Of Film) الذي صدر عام ١٩١٥م.

➤انطلقت مقالات عن جماليات السينما خاصة في فرنسا بأقلام مخرجين وكتاب ونقاد وصحفيين نشروا الثقافة الجمالية في الفيلم . وأهم هؤلاء ل. ديلوك L.Delluc . ل. موسيناكL.Moussinac . ج.دولاك G.Dulac . ج. أبستينJ.Epstein .

➤في عام ١٩١٧م تظهر في فرنسا سلسلة متتابعة من المقالات تحمل عنوان (فن الفيلم السينمائي) . وهي السلسلة التي حملت على عاتقها نشر فلسفة جماليات الفنون – خاصة فن السينما – بين الجماهير الفرنسية والأوروبية ، وذلك بإلقائها الضوء على الفكر الجمالي ، وطرق الكشف عنه في فن صناعة السينما ، ووسائل التحقيق.

الجمالية وحركة التطور السينمائي :

ارتقت الجمالية السينمائية مع حركات التطور السينمائي وتياراتها الجديدة .

استطاعت التيارات التجديدية وحركات تطور تاريخ الفيلم أن تستوعب أسس علم الجمال السينمائي ، وتقديمه تطبيقاً عملياً في الأفلام التي حملت بذور هذه الحركات . بما قدمته من لغة سينمائية جميلة وسط كوادر فيلمية منتقاة ، دون الإخلال بالموضوع أو القصة الأدبية السينمائية. وقد أضافت هذه التطبيقات رؤى جديدة للخطاب السينمائي ميّزته عن سابقته من الأفلام عبر تاريخ الفن السابع. وهو ما سجله الطليعي الإيطالي (ر. كانودو) في (البيان الرسمي للأهداف والدوافع ووجهات النظر الطليعية السينمائية) . وحققه المخرجون السينمائيون عملياً لموجة الطليعية السينمائية ، وأبرزهم الألماني هـ. ريختر H.Richter والمجري موهوى نوج لاسلو M.N. László . سعى كل منهما إلى أن يتوفر الإخراج على إبراز طليعية الفكر السينمائي في الشريط ، تركيزاً على لحظات التعبير السينمائي وفقاً لوسائله وآلياته ، إضافة إلى تصوير العصرية Modernism كبيان جديد يستعين بالفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها ومدارسها ومذاهبها ، وقد

انتمى إلى هذا التيار الطليعي السينمائي التشكيلي عديد من المخرجين السوفيت المهتمين بالجماليات (كوليسوف **Kulesov**. دزيجا فتروف **Dziga Vetrov** . ايزنشتين **Eisenstein** ، بودوفكين **Pudovkin** ، كوزنسيف**Kozincev**) .

كان الهم الأول في الطليعية الجمالية هو كيفية نقل الواقع بالصورة ليصير فناً سينمائياً؛ خاصة وأن السينما الفرنسية كانت تعمد وقتها إلى نقل المسرحية إلى فيلم سينمائي بتصوير المسرحية من على الخشبة . لكن ذلك لم يكن كافياً بطبيعة الحال ليحقق فكرة الطليعية السينمائية الجمالية ، إلى أن توصل السينمائيون إلى المونتاج .

توصل الأمريكي د. و . جريفيث **D.W. Griffith** إلى الأساس النظري الذي بنى عليه نظرية (مونتاج الفيلم) . وتبعه السوفيت بعد ذلك بجهود أفسحت لنظرية المونتاج مجالاً واسعاً لاستعماله وتطبيقه . إذ يرى دزيجا فتروف أن الفيلم أو كل الشريط السينمائي بأجمعه هو وثيقة **Document** لحقائق جيدة ، لكنها في حاجة إلى عملية المونتاج لتقطيع وحداتها وجزئياتها ؛ ثم إعادتها من جديد . ليحمل هذا الجديد (الفني) - الملتصق بعضه بعضاً - القطع المختارة من الحياة ومن الواقع (بعد تحوله إلى شكل من أشكال الفن). ويتبلور هذا الشكل في بعض النقاط والمراحل الآتية :

حيث تتعرض الصور المتلاحقة في الفيلم إلى عملية المونتاج **Montage**.

ضمن التوافق الزمني الحدثي ، يثري كل عنصر منهما العنصر الآخر ليتولد نوع من الانسجام والتوافق **Harmony** الذي تنبثق عنه ظلال جمالية وخطوط رفيعة حسياً ، إضافة إلى تعميق الفهم والإدراك.

هذا الانسجام - السابق الإشارة إليه - يؤدي أيضاً إلى علاقة تعديل وتكيف **Modification** بين كل من التوافق الزمني الحدثي وتصميم أماكن الأحداث السينمائية. ويظهر مثل هذا التكيف في مساعدة الصور المتلاحقة خلف بعضها على تحديد الحوار، وعلى التفسير **Interpretation** إذ يصبح الانسجام في هذه الحالة كالمترجم بين متحدثين بلغتين مختلفتين ، وكذلك يعمل على الشرح والتعليل هادفاً إلى التفاهم وإزالة الخلاف ، حتى الوصول إلى نقطة الذروة . وهي الإقرار والرضى والتصديق من الجماهير المشاهدة **Acceptation** .

في جماليات السينما الروسية – السوفيتية :

في نهايات عشرينيات القرن العشرين اجتهد كل من أيزنشتين، بودوفكين في إبراز قيم جمالية سينمائية في الأفلام التي أخرجاها ، فاشتغل كل منهما طويلاً على نظرية المونتاج .

بحث ايزنشتين خاصة في العلاقة بين ثقافة الإنسان وما يحيط به من حياة وبيئة وتصرفات . بعد ميلاد الفيلم الناطق وفي عام ١٩٢٨م أصدر بودوفكين وألكسندروف منهجاً للسينما يحيي الفيلم الناطق ورواده ويوضحان الجديد الناشيء في جماليات السينما بظهور الصوت إلى جانب الصورة. محققاً لجماليات أكثر تأثيراً وأعظم راحة لاستقبال الفيلم السينمائي . وقد نهج مخرجون روس – سوفييت نهج الجماليات الجديدة ساعد على اتساع قاعدتها وانتشارها (دوفشنكو **Dovzsenko** ، يوتكافيتش **Jutkevics** . روم **Romm**) .

في جماليات السينما الإنجليزية :

في فترة العقد الثالث من القرن العشرين نفسها عمل المخرج الإنجليزي ج.جريرسون **J. Grirson** منذ عام ١٩٢٦م في الفيلم الوثائقي **Documentary Film**، مدعماً أفكاره ببعض الدراسات النظرية التي تحدد ماهية الفيلم الوثائقي كأداة للتربية ، والدعاية للديمقراطية.

تطور الجماليات السينمائية عبر حقب تاريخية :

بدخول أعوام الثلاثينيات تبدأ لمسات الجمال تدخل إلى نسيج الفيلم السينمائي الأوروبي، حتى أصبحت (جماليات السينما) تياراً له معالمه الواضحة.

يعود الفضل في استعمال الجماليات وانتشارها إلى ايزنشتين ، وإلى التصميم على العمل بقواعدها وفلسفاتها حتى العقد الأخير من عمره ما بين سنوات ١٩٣٨–١٩٤٨م.

في الواقعية الجديدة (الإيطالية) NEOREALISM :

تظهر عناصر الجمالية في تيار الواقعية الإيطالية الجديدة على يد المخرج الإيطالي زافاتيني **Zavattini** – وهو نفسه كاتب لسيناريوهات الأفلام الإيطالية – في إبراز العناصر الجمالية المشار إليها عبر علاقة الفيلم بالمجتمع ، ثم عبر وجهات نظر نماذج الشخصيات التي تمثل الفيلم وموضوعه.

الموجة الفرنسية الجديدة :

انبثقت في خمسينيات القرن العشرين في فرنسا . ارتبطت الموجة ارتباطا وثيقا بجماليات السينما . وقامت مناقشات فكرية وفلسفية حول مدى تثبيت هذه الجماليات في أفلام السينما الفرنسية . ، وقد جدت لها رواجاً في بقية دول القارة الأوروبية ، تأثيراً وتأييداً . كان أ. بازين A. Bazin أكبر المنظريين السينمائيين الجماليين بلا منازع حين قدّم فيلماً اجتماعياً نقدياً لموجة الفيلم الأمريكي آنذاك . تبعه أورسون ويلز O.Weeles في السينما الإنجليزية ، و.فيلر W.Wyler ، في السينما الألمانية. وضمن اهتمام بالغ أيضاً بالجماليات .

البحوث الجمالية في سينما القرن العشرين :

انخفضت بحوث الجماليات السينمائية بعد أن زاد الجانب العملي والتطبيقي لها في الأفلام الأوروبية . واتجهت جهود النظريين إلى ما أطلق عليه (سينما تحت الأرض) Underground Cinema . والتي جاءت كموجة تحمل الاعتراضات وشجب نظم الحكم وضجر المجتمعات الغربية. بعد فترة طويلة على انقضاء الحرب العالمية الثانية. حتى تفجرت تيارات الفيلم العلاماتي Semiotic Film Movement. والتي أتت بجماليات خاصة ، لم تستقر على حال أو منهج تطبيقي حتى يومنا هذا . رغم الاعتراف بها كموجة من موجات التقدم السينمائي ، وروادها : ج. متري J.Mitry. س. متزC.Metz ، ي. إكوU.Eco ، س. وورث S.Worth . إ.جاروني E.Garroni. ف.إيفانوف V.Ivanov. د. سيجالD.Szegal .

سادساً : فن المونتاج

التوليف (الجمع والوصل) MONTAGE :

أصل الكلمة بالفرنسية Montage . والمونتاج عملية فنية مستعملة في فن الشريط السينمائي. وخاصيته أنه مخلوط من مواد مختلفة بنسب معينة . وذلك باستعمال الصور المختلفة في الشريط السينمائي الواحد واصلاً الأحداث والأماكن ، ورابطاً إياها بالزمن العقلي (على خلاف زمن التصوير الفعلي) .

وهو على ذلك يدخل في مرحلتين . المرحلة الأولى هي القطع ثم إعادة اللصق أو الوصل من جديد. والمرحلة الثانية هي مضامين وسائل التعبير الفني الخاصة الناتجة عن عمليتي القطع واللزق.

أول المنظرين للمونتاج ومضامينه هو الأمريكي جريفيث **D. W. Griffith** وأول المشتغلين به الروسيان أيزنشتين وبودوفكين .

قدم فيلم جريفيث مونتاجاً موازياً وآخر متريا (أي متتابع) كدليل على علميته في فن المونتاج. كما أضاف السوفييت نظريات في المونتاج أسوة بما قدموه للفيلم الصامت غير الناطق. مبتدعين وحدات المونتاج الكبيرة ، **والمونتاج الجذّاب، والمونتاج** المتري **(المتتابع)** السوفييتي، **والمونتاج الإيقاعي، والمونتاج الراقي (الفكري) والمونتاج (الرقمي) الحديث باستخدام الكومبيوتر.**

ودار النقاش – ولا يزال يدور – دائماً حول عملية المونتاج بالنسبة للشريط السينمائي. وتعرضت البحوث العلمية الحديثة له كعامل تطوير في حياة الشريط السينمائي. وبظهور الشريط السينمائي الناطق (المتكلم) وبمصاحبة الصوت الجديد للصورة لعب المونتاج دوراً فعّالاً . نتيجة لما أحدثته التقنية العصرية ؛ في محافظتها على العلاقة الجديدة التي نشأت بين الصورة والصوت. وأدى هذا التطور – خاصة بعد الحرب العالمية الثانية – إلى إثراء وسائل التعبير السينمائي ، كما أدى في الوقت نفسه إلى تضييق الخناق على عملية المونتاج نفسه. والأمثلة على تقهقر المونتاج تتضح في الأفلام الشعبية عند المخرج الإيطالي أنتونيوني **M. Antonioni**. وسبب هذا التحرك التقهقري يعود إلى التحرك الجديد والسريع وبمختلف مقاسات العدسات ، مما عطل كثيراً من أهمية المونتاج وفعاليته. **إن أهمية المونتاج تكمن في قدرته على أن يكون أحد الوسائل المهمة في تحديد مولد الإيقاع الفني للشريط ، بحكم الطول والقصر في اللقطة الواحدة، وبحكم السرعة والبطء في التغيير من الصورة وإليها. إن وحدة الزمان ووحدة المكان تتحقق كل منهما في الفيلم عن طريق المونتاج لتستخرج زمن الفيلم وأمكنته في وحدة واحدة متناسقة بعيدة عن الاضطراب.**

يُستعمل تعبير (المونتاج) في الآداب أيضاً ، عندما يلجأ الكاتب إلى المشاهد القصيرة ، متغيرة الأماكن التي تشبه الجمع والوصل في فن الشريط لقصر المشاهد والأحداث فيها ، أو كما في نوع التزامنية Syncronization (وهي طريقة في سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة في زمن واحد). كما نرى الجمع والوصل – إلى جانب ذلك – في بعض الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة.

والجمع التكويني وهو أحد وسائل التعبير المهمة في الفن التشكيلي بعد الحرب العالمية الأولى جاء على يد جروس **G.Gros** ماسيريل **F.Masereel** إلا أن التقنية في جمع المادة ترتبط باسم الفنانين بابلو بيكاسو **Pablo Picasso** : جورج براك **George Braque**.

التوليف [1] إذن هو عملية فنية وحرفية في وقت واحد ، تقوم أساساً على عمليتي القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد الفلمي أو التقطيع الفني . الذي وضعه المخرج مع المؤلف في معظم الأحيان ، **والواقع أن المؤلف والمخرج والمولف (المونتير)، هم الثالوث الرئيسي ، الذي يساهم في حرفة واحدة ، وهي حرفة عرض القصة أو الفكرة ، بأسلوب الصور المتحركة والصوت** . ويحتاج المولف (المونتير) إلى إحساس مرهف ودقة ونظام . وهدوء وصبر ، لأن عمله شاق ومهم . ويمر في عدة خطوات مثل تحديد اللقطات المختارة التي استقر عليها الرأي — استبعاد اللقطات غير المرغوب فيها — تزامن الصوت مع الصورة — الاستغناء عن لوحة الأرقام في بداية اللقطة ، وكلمة المخرج في نهايتها — استكمال كل ما هو ناقص في الصورة أو الصوت — تحضير الموسيقى وتجهيز المؤثرات الصوتية . تجري هذه العمليات في الفيلم الموجب **Positive** ثم تطبق على الفيلم السالب **Negative** بكل دقة .

والكلمة الشائعة في الاستديوهات هي "المونتاج" المأخوذة من الفرنسية ، وهي تعني التجميع والتحديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق وسلاسة السياق وترابط التتابع في وقت واحد .

قال المخرج والأديب السينمائي الروسي فسيفولود بودفكين **V. Pudovkin** (١٨٩٣– ١٩٥٣) في أوائل الثلاثينيات قوله المأثور : " إن التوليف هو الأساس الفني للفيلم" وقد شاع هذا القول حتى أن كثيراً من المخرجين ، كانوا ينسبون سقوط أفلامهم إلى التوليف الرديء ، وهذا صحيح بالنسبة للصورة الصامتة ، أما الصورة الناطقة التي تجمع بين الحوار والموسيقى والمؤثرات ، فلا يمكن أن ينطبق عليها هذا القول ، لأن المولف **(التوليف) لا يملك حرية التصرف ، كما كان يملكها أيام السينما الصامتة ، لأنه**

---

١) أحمد كامل مرسي ، د. مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي (مادة التوليف **MONTAGE**) ٦٨٩ ،القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ،ص ص ٩٢ — ٩٣ .

مقيّد بالنص أو التقطيع الفني من ناحية وبرغبة المخرج وتعليماته من ناحية أخرى، وبالحوار قبل هذا وذاك.

خلفيات ما قبل المونتاج عند ايزنشتين* :

" شاهد ايزنشتين كثيراً من الأفلام في باريس . كانت أفلاماً قصيرة ، وسط المتاجر الكبرى وكذا زيارات لمتحف اللوفر **Louvre** في باريس مع شرائه للكتب العديدة ، والانكباب على قراءتها (أعمال إميل زولا **Emile Zola** ، فكتور هوجو **Victor Hugo** ، تشارلز ديكنز **Charles Dickens** . وحيازته لرسومات شتى ، إلى جانب المشاهدات المسرحية الكثيرة (بعد خمس سنوات من انتظار العرض المسرحي للشاعر والروائي الروسي ميخائيل لارمنتوف **Mikhail Lermontov** (١٨١٤-١٨٤١م) - ألمع شعراء الرومانتيكية في روسيا - تُعرض مسرحية (حفلة تنكرية) بإخراج فسوفولد مايرهولد **Vszevolod Meyerhold** (١٨٧٤-١٩٤٠م) . يحضر أيزنشتين العرض الأول الذي انتظره طويلاً. فاشترى تذكرة في مقدمة صفوف المسرح. وكان مدخل المسرح غير مضاء البتة ، بينما المسرح من الداخل يغوص في إضاءة مبهرة عالية . في بداية العرض لم يطفئوا أنوار الصالة ، وكان ذلك جديداً على أيزنشتين " [1] لأن فيه طريقة جديدة مبتكرة في تنويع الرؤية المتأملة .

الفن والثورة والتوصل إلى المونتاج السينمائي :

كتب ايزنشتين في مذكراته : " لو لم تكن الثورة لما صبرت على التقاليد والعرف والنواميس ... فثورة أكتوبر هي التي منحتني فرص الحياة والعيش .. فهي التي صنعت الفن بأفعالها " [2] ، وهو تعبير مهم يحيلنا إلى تغيّر طريقة المونتاج بوصفة معادلاً موضوعيا **Objective Correlative** لتغير فكر الثورة البلشفية .

" عندما أتم ايزنشتين سن العشرين كان يعرف الكثير من المسرح ، ومن الكتاب ، ومن بيت أمه ، وبيت أبيه في ريجا **Riga** وكل ما حقق له نجاحاً في ستينيات القرن فيما بعد .. فعند انتقاله إلى بتروجراد **Petrograd** اكتملت صورة الفنون عنده . فقد عمل

---

*) مخرج مسرحي وسينمائي روسي شهير ، وهو أحد رواد المدرسة النقدية الشكلانية العالمية التي انطلقت من روسيا ثم من براغ .

١) **Viktor Slovszkij, Eizenstein ١٩٧٣. Hungarian Translation . by Soproni András, ١٩٧٧, pp. ٥٨-٥٩.**

٢) **Ibid, p. ١٣**

ـيل نهار في أصول الفن . وفي المعمار ، خاصة في المعمار المسرحي كان كل ذلك بتأثير من الثورة البلشفية . وعبر من خلال ذلك كله إلى فن المونتاج "

ولأيزنشتين أفكاره في المسرح التي أسهمت في عمله السينمائي . فلقد تعرض فكره للإضاءة المسرحية . وللارتفاعات فوق خشبة المسرح من سلالم وعتبات . حيث يذكر :

" في المسرح لابد من الأخذ بعين الاعتبار أن لكل مسرحية خشبة مسرح خاصة بها ، بل أقول إن لكل مسرحية مسرحها الخاص بها "[2] كما أن " على كل عرض مسرحي . وكل مسرحية أن تبتكر مسرحها الخاص بها "[3] .

إن التوصل إلى المونتاج السينمائي عملية قائمة على الحساسية والخبرة في علم التوافقات وفي الربط بين متنافرات ربطاً (هارمونياً) لذلك فقد " وضع ايزنشتين عملية المونتاج في أفلامه في مقدمة الأولويات ، موجهاً الصور إلى اللحظات التي تسبق التصوير . ثم إلى التضاد . فإلى توحيد هذه العناصر Combination "[4].

ليو كوليسوف مكتشف تأثيرات المونتاج LEV KULESOV :

في عام ١٩٢٢م . وبعد عديد من التجارب يكتشف كوليسوف فلسفة المونتاج السينمائي والمعروف باسمه حتى اليوم **Kulesov Effect** .

كتب كوليسوف الفكر المونتاجي في الفيلم السينمائي . **وتتحدد فلسفة المونتاج عنده في لحظات التضارب والتصادم والتعارض Clash .. أي عندما يصطدم الجانب السمعي Audio مع الجانب البصري Visual . فعندها تتولد أفكار ورؤى ومعان جديدة بطريقة بوليفونية Polyphonic** ، بمعنى أنها تحتوي على أصوات متفرعة ونغمات متفرعة أيضاً.

درس أيزنشتين نظرية كوليسوف في المونتاج طويلاً متعرضاً بالتفسير للحظات التضارب والتصادم خاصة . حتى وضع يده – في المونتاج – على العلاقات التبادلية فيه للحصول على تبادل الامتيازات الخاصة . بين كل من الجانبين السمعي والبصري. وهو ما أرسله في خطاب إلى كوليسوف ذاكراً فيه :

---

١) Ibid, p. ٦٧

٢) Ibid, P.٧٦

٣) Ibid, P.٧٧

٤) Ibid, P.١٢٣

" إن الفن عادة ما يسير في خط لولبي حلزوني لكنه مثمر ومخصب ، وهو يتقدم نحو الإثمار والإخصاب حين يعثر على واقع رأسي أو وضع عمودي . فيكون تقدما يبعد عن التشتت والتبديد. ومع ذلك فهو يُغير في الكثير من الأشياء " [1]

كانت أول اهتمامات أيزنشتين اكتشاف ما أطلق عليه في عالم السينما (المونتاج الساحر الجذّاب The attractive montage) عمل ايزنشتين في هذا الابتكار الفاتن من المونتاج إلى إيجاد علاقة حميمية بين مكعبات الفيلم الصغيرة لتوليد تأثير حسّي دون أن يُحدث هذا التأثير تغييرات عند المشاهد السينمائي . حتى تكون النتيجة المثالية من فكرة المونتاج عنده هي : الوصول إلى درجة عليا من درجات المصادقة والمرافقة والاتحاد Association. ولتظهر هذه المصادقة كشيء مترابط في الذاكرة أو الخيال مع شخص أو شيء آخر .. شيء يحمل في جعبته ومضمونه المونتاجي المعنى Intelligence . وكان من الطبيعي أن يبدأ أيزنشتين في تحميل الباروديا Parody أو الأثر الأدبي كل فلسفته هذه في عملية المونتاج الجذّاب . وهو ما حققه تماماً في فيلميه الأولين (إضراب ، المدرعة باتيومكين) .

" لم يعمل ايزنشتين وحده في إنجاز المدرعة باتيومكين أو تحقيق فكرة المونتاج الفاتن . ساعده جريجوري الكساندروف Gregory Alexandrov– الذي عرف خصائص الشريط السينمائي، إلى جانب (بليوه Blioh) مدير الإنتاج ، وعديد ممن ولعوا بفكر أيزنشتين في المونتاج الساحر" [2]

تطور المونتاج مستقبلاً عند أيزنشتين :

لم يقف أيزنشتين عندما اكتشف عالم المونتاج الساحر. فأضاف إلى نظريته المونتاجية فكراً تجديدياً للمونتاج ، وإلى ما قدمه سابقه كوليسوف في عالم المونتاج.

وفي البحث عن الجديد ، كان الكشف والبوح الملهم المقصود . وكان التحوّل عما جاء في صلب نظريته للمونتاج منذ بداية الطريق.

فلا تضادات أو صدامات ، ولا ابتعاد عن الترابط والوصلية Linkage ، ولكن بوضع أعمق عناصر الفهم بين الفن والحقيقة ، وإعلانها في مباشرة أمام المشاهد السينمائي.

---

١) Ibid, P.١٣٦

٢) Ibid, p.١٤٦

أمام هـذه القفـزة الفنـية في الفكرالـسينمائي كـان لابـد وأن تـتغير طـرق عـرض الحقائق وأساليب تحليلها في الفيلم السينمائي . وكما يذكر أيزنشتين نفسه عن التطور الجديد " يحـدد المونتاج عند من يفهم في صناعته أقوى وسيلة للأجزاء التي تتركب منها الصورة السينمائية لتضفي عليها مادة وشكلاً من أشكال الكساء " [1]

وضـمن خطـوات تطويـر عملية المونتاج الروسي . تغيرت أفكار أيزنشتين مرات ومـرات . لم يـرض بمـا حققـه طامعـاً في مـزيد مـن التطور للمونتاج ودوره المهم في حياة الفـيلم . فحقـق انجـازات في بعـض مـن أفلامـه بمـا أطلـق عليـه اسم(المونـتاج الجذاب Attractable montage) الـذي يعمـل مع الشريط على توليد السحر والجاذبية ، كما ابتكـر (وحـدات المونـتاج الكـبيرة) وفيها تعمل وضعية الصور بعضها بعضاً على استمرار علاقـة الترافـق والاتحـاد بـين الـصور . وكـذا للحفـاظ علـى تداعـي المعانـي والخواطـر والأفكار

ثـم سـار أيزنـشتين بعـدها إلى التجـريب فـيما أطلـق علـيه (المونـتاج الـسمعي البصري Audio-visual montage) .

مـن الطبيعـي وسـط هذه الطرق المتعددة لإثبات جماليات المونتاج أن تتولد عنها أنـواع مترية تحدد طرقاً معينة للقياس تحمل كل منها نظاماً مختلفاً ، لكنه يصبح مميزاً لأسـلوب القـياس ذاتـه. إضافة إلى ميلاد أنواع مونتاجية أخرى تُعنى بعناصر مهمة ، مـثل الإيقـاع Rhythm ، والتـشديد والتوكـيد Emphasis علـى كلمـة أو حـوار أو مقطـع أو صورة سينمائية، ساعد ميلادها على وصول عملية المونتاج – أياً كان نوعها أو أسـلوبها – إلى مـشارف صـورة المونـتاج الذكـي Intellectual Montage المتميـز بالعاملينْ : الفكري والعقلي ، والنابع من العقل لا من العاطفة أو الخبرة . والمنهمك لحظـة عمـل المونـتاج في نـشاطات تتطلب تفعيل العقل على نحو إبداعي . وهذا النوع الراقــي والأمــثل في عملــية المونــتاج أطلــق علــيه تعــبير (المونــتاج التعــبيري) Expressive Montage ، أي المعـبر عـن تلاحـم الـصور واتحادهـا ، وفي اسـتمرارية واتـصال لا يـنقطع يمـنح تـأثيراً رائعـاً للأفكـار والموضـوع الـسينمائي ، بفضل جماليات خاصة يتعامل معها ويرعاها دون إبطاء أو تفريط .

---

(1) Ibid, p.184

لم يكـن اهـتمام أيزنـشتين بجمالـيات المونتاج نابعاً من اعتباره عملية المونتاج مجرد أداة تعـبير، **لأنه كان يرى في عملية المونتاج قناة إبداع فنية للفيلم من خلال التعامل معها على أساس من الابتكار والعبقرية.**

وفي تاريخـية المونـتاج نعرف ما يسمّى بـ (المونتاج الروسي) **Russian Montage** الذي بـدأ قـديماً وسـط الفـيلم الصامت محدداً خواص وخصائص جمالية من نوع خاص متفرّد يناسـب طبـيعة العـصر ويلائـم طبـيعة الفـيلم الـصامت. وقـد اسـتعمله المخرجون الروس (فتروف **Vetrov**. بودوفكين **Pudovkin** . وأيزنشتين **Eizenstein**).

المونـتاج الروسـي : اشـترك المخرجون الروس – كل حسب جهده – في تثبيت دعائم هذا النوع من المونتاج وبوجهة نظر تحمل علمية الفن . وفي اختلاف عن الابتكارات عند كل منهم.

(**فـتروف**) يركـز علـى أهمـية موضـوعات الفـيلم (عين الفيلم **The eye of the film**) ويعـالج في طريقة مونتاجه الفكري نفاذ النظر وحسن التمييز والمراقبة الشديدة لكل حركة وقطـع في المونـتاج . و(**كوليسوف**) يلجأ إلى تضمين تحليله للجوانب النظرية للجماليات في عملـية المونـتاج حتـى تـسيطر الشعيرات الجمالية وتهيمن خطوطها بما لا يقبل الشك علـى وصـول الإحـساس الجمالي إلى المشاهد السينمائي. وهي نفس الرؤية التي أخذ بها بودوفكين وأيزنشتين لكن عبر أساليب تحقيق أخرى.

أمـا (بـودوفكين) – مـرة ثانـية – فـإن جمالـياته في المونـتاج تـبعت من الحوار وبعض فقـرات من السـيناريو، ومن طريقة تصميم تتابع الصور واللقطات ، منطلقاً من وجهـة نظر خاصـة تعـرض – وبجهـود **المونـتاج الروسـي – النقـيض Opposition** ، **والتضارب المتـناقض Contrariety والـتوازي والتطابق Parallelism** * ، **والمنطق الرمزي** .. بتطويـر الحـديث والحـوار للمـنطق الـصوري القـائم علـى تمثيل المبادئ المنطقية بالرموز **Symbolic Logic** ، التـزامن **Simultaneity** الـذي يتـيح ظهـور المعـادلات الآنـية **Simultaneous Equations** معـاً في وقـت واحد ، **وسط إعادات وتكرارات تركيزية على الموضوع السينمائي والأفكار الرئيسية فيه.**

*) نظرية تقول بأن العمليات العقلية والجسدية متلازمة .

حماليات المونتاج :

سبق ان أوضحت أن لفظة مونتاج تعني : يُركّب ، يلصق ، يُرتب للفحص أو العرض Mount . اللفظة مصطلح خاص بفن الفيلم السينمائي ، وتمثل مرحلة مهمة من مراحل الإعداد للشريط ، والإنتاج السينمائي.

في البداية استعمل المصطلح (تقنياً) فحسب عند بداية التاريخ السينمائي. وتحددت التقنية في أمرين :

الأول : هو تقطيع الصور .

الثاني: هو إعادة تركيبها.

ولعلنا نعترف أن هذه التقنية بمفهوميه السابقين لا تزال سارية حتى يومنا هذا في صناعة الفيلم . حتى وإن دخلت عليها – عبر تطور فن السينما – جماليات خاصة بجوار الفيلم وسيناريوهاته وحركات كميراته وإضاءاته أيضاً.

تصحب جماليات المونتاج هذه ، إبداعات استمرارية العمل السينمائي، وتلك التي تُعزز التقدم في الفيلم سلسلة من العمليات الاصطناعية المتعاقبة Process ، وتضمن وظائف روحيه وفنية لعمليه التركيب الجمعي (المونتاج) لقطع الشريط ، وفي حفاظ على الخصائص الفيزيائية لعملية التركيب ، على أمل الحصول على مجموع العمليات والظواهر الفيزيائية في نهاية الأمر. كل هذه الخطوات المحسوبة ؛ تصمم مسبقاً، وتدخل ضمن إطار (إنشاء المُنتج وتشييده ليقارب رسم شكل هندسي وفقاً لشروط معينة Montage Construction لتنتج مونتاجاً راقياً ذا التزامات وميثاق في سلسلة متعاقبة من اللقطات تنظمها فكرة رئيسية Sonnet Sequence ، كما يظهر المونتاج على الصورة والتسلسل السابقين في فيلم أيزنشتين (مدرعة باتيومكين Patyomkin Tank)، وفي فيلم جريفيث (نفاذ الصبر Impatience).

جماليات المونتاج في الفيلم الناطق :

بظهور الصوت في الفيلم السينمائي يحدث الانفصال بالضرورة بين الصورة والصوت ، بعد ظهوره بشكل عمودي رأسي Vertical وأطلق على هذه (الحالة) الجديدة (المونتاج الرأسي) [1] حيث خرجت فيه الصورة والصوت وكأنهما متوافقان بعضهما بعضاً، أو العكس أحياناً ، بمعنى تضادهما.

---

١) H. Copli, Dégradation D'un art: Le Montage (Cahiers Du Cinéma), ١٩٥٦.

من الطبيعي وقد وجد الصوتُ – أخيراً– طريقه إلى الفيلم السينمائي أن يعبر بوسائله المتعددة (الحوار . الموسيقى . المؤثرات . الضوضاء ... إلخ) وكان طبيعياً أيضاً أن تتعدد وتقوى الوسائل الصوتية بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذي أدى ببعض الوسائل السينمائية والأشكال الأخرى إلى الانخفاض والتقهقر إلى الخلفية .

ومع التوسع الملحوظ آنذاك في استعمال أنواع مختلفة من الصور المتجولة المتطوفة **Plan** بعضها خلف بعض ، فقد أفسح ذلك المجال لبناء أشكال جديدة محددة من المونتاج، حققت ما سُمّيَ بقاعدة المونتاج [1] **Montage Principle** كعنصر مميز يجعل لعملية المونتاج صفة وأثراً فعّالاً ، أفرزت معها أشكالاً جديدة لم يسبق لعملية المونتاج أن عرفتها . وهي:

" ـ القطع الداخلي : وهو قطع غير حقيقي . لكنه عملي فعلي **Virtual**.

ـ الوضعية الطويلة **Long Setting In** : حيث تتحرك الكاميرا في أوضاع متغيرة، لكنها مستقلة تماماً.

لقد أفرز القطع الداخلي السابق في (١) قدرة تغيير إيقاعات مستوى الصورة ، وكذا الوضعيات المتغيرة للكاميرا " [2]

وكل هذا وذاك يخلق جماليات في الصورة لأنه يُنشط ذهن المتلقي ويربط حسيا بين هذه اللقطات وفق التنسيق المونتاجي.

سابعاً : أثر المونتاج في التقنية السينمائية

يرتكز الفيلم في خصائصه الفنية بوصفة ابداعا سينمائيا على عنصرين مهمين هما :

أ – تقنية الصور المتلاحقة .

ب– مونتاج الصورة .

هذان العنصران – إلى جانب علاقتهما مع امكانات التعبير وقوانينه – يعطيان بفضل المراس قوة اشعاعات الأفلام المعاصرة (الجيده) .

هناك فرق بين مصطلح تقنية الصور المتلاحقة ، ومصطلح مونتاج الصورة ، ولابد من الإشارة إلى ذلك قبل الدخول إلى التفاصيل الفنية والوظيفية لعمل كل منهما في عملية

---

١) Ibid.

٢) J.L.Godard, Montage, Mon Beau Souci , Ibid.

إعـداد الفـيلم الـسينمائي ، خاصـة مـن الجانب النظري ، إلى جانب الشق العملي الذي يشغل مساحة لا بأس بها في إعداد الفيلم.

يفـرق المخـرج السينمائي الروسي س . تيموسنكو **S. Timosenko** بين تقنية الـصور المـتلاحقة ومونـتاج الـصورة أو ما يعرف في السينما العربية بمصطلح تقنية الصورة الـسينمائية ، فـيقول : " تقنـية الصور المتلاحـقة هو النتيجة أو الحصيلة النهائية للعمل الـتقني الـذي تنجزه الكاميرا حيث تصور الكاميرا — بسرعات مختلفة وعدسات مختلفة ووفـق تـسلسل مخطط له — حركة الحياة داخل مشاهد الفيلم "[1]. أي ترث الكاميرا هذه الـصور والمـرئيات — كمـا في الفـنون التشكيلية — مع الفارق بأن الأخيرة تغرق في تفسير حالـة أو مظهـر لـصورة أو مـنحوتة أكثـر تشريحاً أو تعددية في القطع كما في الموزايك أو المنمنمات **Mosaic** .

أمـا مونـتاج الصورة فيعني مهمة أصعب وأكثر دقة . واختياراً . وإحساساً عن خصائص سـابقتها فمونـتاج الـصورة تقـف في مـواجهة عبقـرية المـصور السينمائي حاملة إبداعه المباشـر. المتـضمن لتـصوراته وخـياله . هذه المضامين الحسية والمشاعر الإنسانية الخاصة تأتـي في مـرحلة مونـتاج الـصورة قـبل الـبدء في العمل بآلات التقنية طمعاً في الوصول إلى الموضوعية الفنية **Artistic Objectivity** .

نعـرف مـن روتين الجانب العملي في عملية مونتاج الصورة أن عين الكاميرا بمستوياتها المـتعددة — بعـداً وقـرباً— تجـدد الـصور الكثيرة الواحدة إثر الأخرى ، وهو ما يتيح للمــشاهد في الــسينما أمــاكن جديــدة Setting وخلفـيات أكثــر Background ، واتجاهـات مـتعددة. كل هذه المواصفات لا تخرج إلينا — في صورة مُثلى – إلاّ إذا كان مونتاج الصورة جيداً ، ويستند إلى أساس منطقي مقبول.

وفْـقَ نظـرية (تيموشـنكو) الـسينمائية في مونـتاج الـصورة : " فإن مونتاج الصورة وعدسة الكـاميرا تـبدأن مـن نقطـة المحـيط **Frame** بـصورة مناسـبة لهـذا المحيط . فإذا كانت الـصورة توحـي إلى الحـياة أو إلى شـريحة مـن البيـئة ، كنـبات أو حـيوان أو إنـسان أو مجمـوعة مـن البشر، فإن الكم أو النوع لا يغير من الموقف . لكن الكاميرا وهي تنقل هذه

---

١) Kispéter Mik' 's, A Győzelmes Film, op. cit. p.١٤٢.

البيئة في بعد أو اقتراب منها في المواجهة أو من الجانب . فإن جديداً وجديداً آخر من مونتاج الصورة يجب أن يتم"[1]

إذن يتضح من نظرية (تيموشنكو) أن كل صورة تتعرض للمونتاج تتفرع من داخلها إلى عدة تقنيات تشترك في تكوينها (القُرب أو البُعد) بحكم الحركة والتغيير في عدسات الكاميرا وفي الأحداث.(لا أقصد إيقاع الحياة)وإنما أشير إلى إنتاج التغييرات التقنية.

ويتضح لنا مرة أخرى أن الأساس في وسائل التعبير السينمائي هو صورة المونتاج وهيئته Aspect التي تظهر للجماهير ، وأن تحقيق وجودها يتوقف على جهود الفنان وعقله المرتب للصور المختلفة باشتراكه الفعلي سواء بسواء مع العملية التقنية . مما يجمع في وقت واحد بل في لحظة واحدة بين الإنسان والبيئة أو المحيط ، بما يحتم انبثاق فعلي في التعبير الفني.

تستدعي الصور المتحركة صورة بصرية أمام العين مستحضَرة من الجوهريات ، ومن الصور البصرية القديمة الأخرى . ومتحدة مع الوسائل البصرية التي تكونت عبر العصور، لتقدم لنا في النهاية شكلاً متحداً ذا مميزات ومساعدة وعون ، يرفع النقاب عن حالة حياتية غير متوقعة وعن الحقيقة المريرة داخل كل صورة على حدة ، بحكم ما يلحقها من ثراء وأهداف ضمن جوهريات الصور الحياتية . تلك العلاقة القائمة في مجتمع فيه ثراء فاحش للنخبة وفقر مدقع للطبقات الشعبية كتلك العلاقة التي يصورها فيلم (القاهرة ٣٠) وهو أمر يضطر فتاة بريئة (إحسان) التي ما تزال تلميذة إلى هجر حبيبها المثقف المناضل وهو طالب جامعي (على طه) لترتمي في أحضان الثري وكيل الوزارة . ويضطر خريج الجامعة الباحث عن عمل إلى القبول بأن يكون زوجاً لها (ديوساً) يتقنع خلفه عشيقها ؛ الذي يصبح بعد ذلك وزيراً حتى يُمنح وظيفة سكرتير في مكتب الوزير ثم مديراً لمكتب الوزير نفسه.

ومنظومة اللقطات التي تجسد – عبر الصور المتحركة – بدء علاقة الإذعان هذه بين الزوجة والزوج والعشيق (المثلث القديم المعروف– الفودفيل–) وتطورها ، هي منظومة صور مستحضرة من جوهريات العلاقة بين الأثرياء والفقراء المستضعفين في المجتمع المصري . لكن المخرج يساند تلك المنظومة البصرية المصورة بصورة يجلس

---

1) Ibid, p.١٤٣.

فيها الزوج أسفل رأس كبش ذي قرنين فيعطي للمشهد دلالة نقدية رمزية فك شفرتها معروف لدى الطبقات الشعبية.

ومعنى ذلك أن الفنان في عمله تحكمه الحرية في الاختيار باعتباره مرتبطاً بالهدفين العلمي العقلاني والفني. ويبرز هذا الارتباط في فلسفة الترابط والتسلسل الذي يطرحه للصور بعضها خلف بعض ، وبقصد تحقيق الغرض المطلوب ، وللحفاظ على العلاقة بين الصورة والصور المجاورة الأخرى بغية إفراز تعبير بصري . وهو ما يقترب من الجهود القديمة إن لم يتصل بشكلها القديم أيضاً.

وهنا تتضح لنا في نهاية التحليل أن عملية المونتاج ما هي إلاّ (نظام الصور) والذي يعتمد أساساً على قوانين التعبير البصري القديم *.

يرى أيزنشتين : أن المونتاج " يقوم بإنتاج معنىً جديداً في كل مرة يختلف فيها تتابع اللقطات"[1]

فترتيب عدة لقطات للصور وتنظيمها يعني عملاً تقنياً يقتضي تواجد نسق معين **Arrangement**. وهذا الترتيب أو التنظيم للصور اصطُلح على تسميته تقنياً باسم (القطع **Cut**) ، ويكون لصورة مركبة تُصنع بضم عدد من الصور المستقلة بعضها إلى بعض ، وحيث يعمل المونتير في اختيار تصنيفات فنية منتقاة. وعلى هذا تبدو عملية (القطع) في الفيلم مهمة غير يسيرة، ونظراً لاعتمادها على العمل التقني من ناحية ، وعلى العمل الدراماتورجي من ناحية أخرى ، فإن لها في نهاية الأمر مغزىً وأهمية في حياة الفيلم تركيباً وإعداداً وعرضاً.

هذا المصطلح الحديث للمونتاج أو للصورة المتحركة يضع على المستوى النظري ثلاثة أسئلة تدفع إلى البحث والتحليل وطرح عدد من التساؤلات منها :

" ➢ما مدى التعبير عن الحقيقة في الصورة المتحركة ؟

➢ ما هو الطريق ؟ وما هي صيغة العمل أو الأسلوب الذي تُبنى عليه الصورة المتحركة ؟

➢ ما هي امكانات ترتيبَ الصور وعلاقاتها بالإبداع ؟ "[1]

---

*) يعود مصطلح المونتاج الحديث إلى الروس بودوفكين . تيموشنكو . ايزنشتين بما قدموه من تفسيرات نظرية وخبرة وتجارب. وقد خرج المصطلح من التجارب العملية أي من حياة التقنية السينمائية الحياتية ليدخل إلى عالم التنظير والقواعد الأكاديمية

١) Ibid, p.١٤٤.

تجرنا هذه الأسئلة الثلاثة إلى التأكيد مرة ثانية على أن الصورة المتحركة — بحكم طبيعتها البصرية للإعلان عن الحقيقة — تلتصق أولاً بالشكل أو الأشكال البصرية . وهي وسط إطارها المكعب ، وأحياناً بمساعدة التقنية تستطيع بوساطة الحدث أن توقظ الوهم والخداع . ولا تتبع ساعتها لا المكان ولا الزمان . لكن نتائج التعبير أو قياساتها ترتكز بالضرورة على النقاط الآتية :

- ➢مدى الاختيار للجوهريات من الأحداث.
- ➢مدى انتقاء الصور وإحكامها (زماناً ومكاناً)
- ➢مدى النسبة والتناسب بين أجزاء الصورة وعدسات الكاميرا (بحيث تكون الأجزاء متناسبة أو متسقة).
- ➢مدى اقتراب أو بعد الحياة في الفيلم عن جوهريات الحياة العامة.
- ➢مدى اقتراب أو بعد عدسة الكاميرا من المادة الدرامية موضوع الفيلم.
- ➢طبيعة المواقف التي تأخذها الكاميرا وأبعادها في المواجهة مع الحقيقة.

جوهريات الأحداث في الإبداع السينمائي :

إن اختيار جوهريات الأحداث معناه أن يوجه كاتب السيناريو عمله إلى النقاط الآتية :

أولاً : لمركز الثقل في الحدث الرئيسي.

ثانياً : وجهة نظر المخرج كذلك لمركز الثقل في كل حدث فرعي (مشهد).

ثالثاً : التماس الصور لمركز الثقل في كل (كادر أو لقطة **Shot**).

رابعاً: خطة المونتير لأولويات ترتيب مراكز الثقل في مشاهد الفيلم السينمائي .

ففي فيلم (شفيقة ومتولي) للمخرج على بدرخان[٢] يتضح مركز الثقل في عدد من اللقطات . فمن داخل فتحة بوابة ضخمة توجه الكاميرا عدستها في لقطة بعيدة نحو شارع يقف على جانبيه جنديين مدججين بالسلاح مع ظهور أحد المساجد في نهاية الشارع ، وهو ما يُلمح إلى أن هذه الحياة محمية بالدين وبحراس الأمن . ومركز الثقل يتمثل في اختلاس الكاميرا للنظرة من خارج الموقع لما في داخله ، دليلاً على

---

١) Ibid, p.١٤٧.

٢)علي بدرخان ، فيلم (شفيقة ومتولي) أغاني صلاح جاهين ، ألحان كمال الطويل . بطولة سعاد حسني وأحمد مظهر وأحمد زكي ومحمود عبد العزيز وجميل راتب . وهو من إنتاج عام ١٩٧٨م .

٣) منى البنداري ويعقوب وهبي . دليل السينمائيين في مصر . ط٢ . نفسه . ص ١٠٨.

حيادية تلك النظرة بغض النظر عمن أقرها سواء السيناريو أو المخرج أو المصور ، ولكن مركز الثقل يتمثل في الاختيار المفكر والمتأمل لفلسفة تلك اللقطة ؛ لأن هذه اللقطة تعيد قراءة الحدث في قصة شعبية معروفة لدى غالبية فئات الشعب المصري ، إذ أنها ترتبط بتفاعلات الطبقية في عصر الإقطاع من ناحية حيث التفاوت الطبقي والاجتماعي والسياسي في عصر بقايا مخلفات السيطرة العثمانية ورواسبها الثقافية في مصر ، مع الشروع في حفر قناة السويس في ولاية الخديوي سعيد وما وقع من قهر السخرة على الطبقات الشعبية في مصر. بحجة التجنيد الإجباري فيما عرف (بالجهادية)، وما ترتب عن ذلك القهر من ضحايا في الأرواح وفي الأعراض وفي تجارة مقنّعة للرقيق . وكل ذلك يتطلب من السينارست ومن المخرج – صاحب الموقف من التاريخ – ومن منظومة العمل في مثل تلك الأفلام حضوراً مُدركاً ومُحللاً وصاحب موقف . ولذلك يقف الفيلم موقفاً واعياً في الاتكاء على مراكز الثقل في عدد غير قليل من أحداثه عبر لقطات بعينها في الكثير من مشاهده. ففي مشهد داخل مطبعة ، تأخذ الكاميرا لقطة بعيدة لماكينتي الطباعة وعاملين في منطقة إظلام (سلويت Silhouette) والكاميرا خارج الموقع – أيضاً حيث تقف أمام مدخل المطبعة الذي يتسرب من خارجه الضوء إلى داخله ، والعدسة تتابع دخول الطرابيشي بك * (السمسار) مورّد الأنفار – مندوب الباشا توفيق – الذي كان آنذاك أمير في عهد الخديوي سعيد – وبجواره شفيقة ليشكلا مركز ثقل في الصورة . ويتمثل مركز الثقل في دخول الضوء مع دخولهما . فهنا يتحقق التباين بين الإظلام أو الرغبة في التعتيم على المطبوعة التي ستنشر دفاعاً عما يجري في مصر من سخرة تهدف إلى الإسراع في حفر قناة السويس ، فالنشر رد على الجرائد الأوروبية في فرنسا وفي انجلترا ضد القائمين على مثل تلك السخرة ودخول بصيص الضوء مصاحباً لدخول اليد الباطشة القائمة على أمور تسخير الفلاحين المصريين ورمزهم في المشهد أحمد بك الطرابيشي وهو مواز لحظيرة أبقار؛ لتسجل بنظرتها الثاقبة والمحللة لطابور الأبقار المصفوف بداخل الحظيرة في مرابطها مع مرور طابور فرسان على خيولهم في حالة سباق في

---

*) مثل دوره أحمد مظهر ، ومثلت سعاد حسني دور شفيقة .

لقطة بارعة تستدعي من مشاهدها إجراء مقارنة سريعة ناقدة للوضع الاجتماعي ، باعتبار (البقر) هنا – رمزاً للناس الخانعة في حظيرة المجتمع سعيدة بقيودها أمام المزاود ترتع وتجتر العلف في مقابل النخبة الحاكمة اللاهية المستمتعة بعبثها في قهر الشعب. ومركز الثقل هنا في إجراء ذهن المشاهد للمقارنة بين دلالة وضع البقر ووضع البشر هؤلاء في حظيرة الطاعة وأولئك في لهو السباق.

ويتمثل مركز الثقل أيضاً في مزج المونتاج لقطة لقصر (باكنجهام) في لندن ليلاً حيث يشكل القصر خلفية في منطقة ظلام إلا من ضوء متناثر في النوافذ المتعددة للقصر مع مزج تلك اللقطة للقصر في خلفية (سلويت **Silhouette** – صورة ظلّية) مع صورة الطرابيشي بك وشفيقة في أمامية الصورة وهما في حالة سعادة وانتشاء يكشف عن الجمالية في فن المونتاج.

وفي مشهد حفل تسليم الطرابيشي لشفيقة عشيقته بعد تنازله عن رجولته إنقاذاً لروحه عندما قرر البرنس توفيق التضحية به بوصفه المسؤول عن السخرة بعد أن افتضح أمرها في الصحف الأوروبية ، ومن ثم مساومته للبرنس على شفيقة بعد أن لاحظ اهتمام البرنس بها . ففي قصر البرنس نفسه ، يستعد ذلك الأمير ليمضي ليلة حمراء مع شفيقة محظية الطرابيشي بحضور الطرابيشي. في جو من الطبل والزمر والغناء والرقص ، الذي حشدت له الجوقة (العوالم) – وهم الفرقة الجوالة التي سقطت معهم وبينهم شفيقة منذ تعرفت عليهم في قريتها في جنوب الصعيد المصري ورحلت معهم هاربة إلى أسيوط بعد أن أسلمت نفسها لإغواء ابن العمدة[**] (دياب) الذي كان يطاردها بمساعدة إحدى (القوّادات) ثم ما لبث أن تهرّب منها والتحق فحلاً يلبي نزوات (الخوجاية) زوجة القنصل شريك الطرابيشي في تجارة السخرة واكتشاف شفيقة لذلك ثم هجرها له.

تدور لحظتها الكاميرا مع دوران شفيقة التي تتلوى في رقصها وسط بطانة المتعيشين على شرفها المبعثر وروحها النازفة ، وفي مرحلة تسخين عاطفي تختلس الكاميرا مع البرنس توفيق من فتحة مواربة من باب غرفة النوم التي يتخفى بداخلها متلهفاً في انتظار دخول فريسته الشابة (شفيقة) التي تكاد تذوب أنثوية في رقصها وهي الضحية ، وعين الكاميرا جنباً إلى جنب مع عين (أفندينا) تلتهمها ،

[**] مثل الدور محمود عبد العزيز .

مع عين الطرابيشي المنكسرة التي تتبادل عبر المونتاج عرض صور سامر الرقص والغناء في لقطات متقطعة من أسفل حيث يفترشون الأرض (سجادة ووسائد حول طبلية) تتوزع عليها مجموعة شموع مضاءة لإضفاء جو السحر الشرقي.

يتمثل مركز ثقل اللقطات المتنوعة في مشهد الزفة الزائفة في الإحالة المعرفية التي يحيلنا إليها هذا المشهد إذ يرجعنا إلى مشهد الضحية في أحد مشاهد فيلم (ريا وسكينة) [1] فالكاميرا تدور مع دوران (شفيقة) هنا في رقصها ، كما كانت الكاميرا بيد المخرج (صلاح أبو سيف) تدور مع الضحية وهي ترقص مخمورة . فالكاميرا تدور حول الطرابيشي المنكسر في جلسته بين جوقة (المحبظاتية) المرتزقة المتطفلة على شفيقة . يتمثل مركز الثقل –هنا أيضاً – في الإحالة المعرفية إلى الذاكرة التخيلية عند المتفرج المثقف سينمائياً إلى صورة مماثلة للكاميرا في مشهد أو بعض لقطات من فيلم سابق . كذلك تُجسد لقطة بارعة تتلصص فيها عين الكاميرا على وجه شفيقة عن قرب من بين دائرة الكرباج المطوي في يد العبد الأسود في غرفة النوم التي يتربص فيها أفندينا بشفيقة . كما يتمثل مركز الثقل في اللقطة التي تسجلها الكاميرا لأفندينا وهو يخلع سترته تهيئاً للممارسة الغرامية مع شفيقة ، حيث تتجسد المفارقة الدرامية ، في مباغتة الأمير لشفيقة وللكاميرا أيضاً ، بعد أن أخذ الكرباج من يد عبده مما يصيب كل من المتفرج وشفيقة بالتوتر ، الذي سرعان ما يتلاشى عندما يطلب من شفيقة أن تجلده ؛ لنكتشف أنه مازوكي من أنصار الحصول على اللذة عن طريق جلد النفس والألم مع حرصه على مشاهدته لنفسه في ذلك الوضع المشين أمام المرآة عاري الظهر وشفيقة تجلده بأمره على مرأى من خادمه.

يبرز المونتاج تبادلية النظرات على جسد شفيقة الراقص من بين لقطة تفضح اشتهاء أفندينا وتشوقه ، تليها لقطة تبرز حسرة الطرابيشي وانكساره . بينما تتباين نظرات البطانة المرتزقة من وراء استمرار سقوط شفيقة وازدهار ذلك السقوط ما بين الإعجاب والنفاق ؛ لذلك عندما أراد المخرج علي بدرخان من المتفرجين قراءة مدلول تلك النظرات الجماعية لبطانة الفرقة المرتزقة (المحبظاتية) وضع الكاميرا

---

[1]) أخرجه صلاح أبو سيف وقامت ببطولته نجمة إبراهيم ، وكذلك مشهد تشخيص الممثلة شادية لدور (ريا) وهي تستعد لكتم أنفاس الضحية التي تقلد فيه الممثلة الضحية في فيلم صلاح أبو سيف في دورانها الراقص مع دوران المصباح المتدلي من سقف الغرفة في نفس الصورة.

خلف (مشربية) كبيرة لتُعبر أو تحل محل عيون البطانة، إذ تحل الفتحات المربعة في النسيج الشبكي للمشربية محل عدسة الكاميرا . وبذلك يوحي بأن هناك عشرات الأعين . تنظر كل عين منها إلى جزء من جسد (شفيقة) وهي ترقص فتتحقق النظرة الذاتية لكل شخص ، والكاميرا بذلك تكون قد نظرت إلى جسد شفيقة نظرة واحدة حلت محل عشرات النظرات البشرية .

يدل ذلك على أن التعبير البصري المنضبط والمحدد لا يتسم بالإفراط بحيث يضمن تحقيق جوهريات الحياة وأهمياتها في جنبات الصورة وبين إضاءتها . إذ تعمل البيئة والمحيط وغيرهما – عبر الصورة – على الاشتراك في تكوين الصورة Formation وتشكيلها . لكن المشاركة الفعلية والمقاسمة الخاصة وإمكانية فرص التعبير إنما تتم عن طريق الفنان الإنسان بالتدخل والتعديل واستيفاء العناصر الموجودة بين يديه Interpolation . إذ بين يديه البيئة والمحيط مباشرة . ومن هذا الاتصال تتضح فرص التعبير المختلفة لتفتح أمامه قنوات واسعة أخرى ، تدفع بتغييرات كبيرة في البيئة . إن دور البيئة من الأهمية بمكان باعتبار أن الصورة المتحركة تستطيع بمساعدة البيئة التعبير عن الكثير.

كما أن فرص التعبير البصري على اختلاف نوعياتها مطلوبة أيضاً في أماكن أخرى من الصورة المتحركة فهي مهمة في (لغة الإشارة ، لغة العاجزين عن التفاهم بلغة واحدة Sign Language ، البانتومايم) . كما تدلل من ناحية أخرى على أن الصورة المتحركة لا تعمل (بصورة صامتة كالتمثيل الصامت أو إيمائية كالتمثيل الإيمائي) لكنها تسعى وراء الجوهريات والأهميات؛ فضلاًعن أن مبدع الفيلم يتوخى في إبداعه نظام تسلسل الصور، وتطور الأحداث، مع مراعاة أن تنتمي الصور لأسلوب معين . هذه الجهود الفنية للمبدع السينمائي تهدف إلى تحقيق أجزاء بعينها ومساحات بصرية جوهرية تفضي بالضرورة إلى جذب انتباه المتفرج . لذلك تعكس تلك اللقطة العبقرية لنظرة الكاميرا الموزعة على مناطق وأجزاء محددة ومعزولة عن غيرها عبر فتحات (المشربية) خصوصية كل نظرة وامتناع شفيقة نفسها جسداً أو ممارسة على أحد غير أفندينا وحده،فبين كل ناظر إليها وبينها حاجز مادي ونفسي في آن واحد .

كذلك تأخذ الكاميرا بُعداً آخر لتجسد حقيقة المواقف عبر لقطات مكبرة متبادلة بين شفيقة والطرابيشي في حالة مواجهة لتركز على دلالة كشف شفيقة لحقيقته دون مواربة . في مراعاة تامة للنسبة والتناسب بين أجزاء الصورة وعدسات الكاميرا ، إذ تتم تلك اللقطات المتبادلة المركزة على ردود الأفعال المرتسمة على وجه الطرابيشي في مواجهة نظرات شفيقة إليه في اللحظة التي تردد فيها مجموعة (المحبظاتية) خلفها مطلع الأغنية " بانو .. بانو .. بانو) لتأكيد الدلالة على أن النظرات المتبادلة هي كشف وفضح لحقيقة الطرابيشي تاجر الرقيق. وهو دور يلعب فيه (المونتير) دوراً أكيداً ودقيقاً. حتى لا يهدر وقت الكاميرا ولا يشغل عينها ولا يُبعد عين المتفرج عن جوهر ما تريد (شفيقة) التعبير عنه – وجدانياً وإرادياً – وفي ذلك يكون المونتاج قد أحكم انتقاء الصور في ترتيبها زمنياً ومكانياً وجمالياً.

ونلاحظ أن هذه النتائج الواردة في الصورة المتحركة تشير إلى استنادها برمتها إلى قوانين علم النفس **Psychology** وقواعده ، كما تستند إلى اللحظة السيكولوجية **Psychological Moment** ، وهي لحظة حاسمة . بل أكثر اللحظات ملاءمة للتأثير على العقل. والدليل على ذلك ، إذا كثرت لقطات المستوى الثاني **Second Plan** ، ثم أتى المبدع السينمائي بلقطات أولى قريبة **Premier Plan** ودون أن يشير إلى أية أحداث أو إشارات أو علامات، فإن النسبة البصرية للصورة ، والصور المتلاحقة سوف تشد انتباه المشاهد وتثير اهتمامه وأحاسيسه تأثيرات كبرى ، وهو ما يساعد بالضرورة على لعب دور مهم في تطور الأحداث السينمائية.

ومثال ذلك حركة الكاميرا اللاهثة في لقطات سريعة متتابعة لحركة شباب فريقي (**Jets**) و(**Sharks**) المتناحرين في أحداث فيلم (**West Side Story**) عبر تحركاتهم في الملاعب والشوارع والساحات عن طريق لوحات استعراضية راقصة سريعة الإيقاع وهو ما سنستعرضه بتوسع وتحليلات معمقة في فصل قادم.

ومثاله كذلك في فيلم (شفيقة ومتولي) في اللقطات المتباينة لصور المولد الشعبي في القرية مسقط رأس شفيقة ، وهي تستعرض في انبهار صور (الذكر) والمنشدين والمدّاحين ، وصور الباعة في طرق عرضهم لبضائعهم وأساليب نداءاتهم التوقيعية عليها. فعين شفيقة المندهشة والنهمة في نظرتها المتطلعة إلى امتلاك الكثير مما هو معروض من حلي مزيفة وأوشحة ملونة أو أطعمة وهي الخاوية المعدة ، ومن أدوات زينة ، وأذنها

المتيقظة لكل نداء يتوسل إلى المتجولين في المولد أن يقدموا على الشراء إلاّ نداء ابن العمدة (دياب) الذي يلازمها في مطاردته لها كظلها ولا يُصوب عينيه إلاّ عليها في تتبعه المتلصص مع (هنادي) الدلالة والقوّادة عليها.

إن خلاصة تقنيات الصور المتلاحقة ومونتاج الصور يشير إلى أن بناء الصورة أو تشييد الصور السينمائية وتجهيزها لا يحدث وفق قوانين الحقيقة أو الواقع **Reality** ، لكنه **يتم وفقاً لامكانات التعبير البصري للصورة المتحركة** . وعليه ، فالمونتاج المعاصر الذي يعتبر امتداداً فكرياً للحدث السينمائي اليوم في صناعة السينما المعاصرة ، وأداة التحام وتماسك منطقي **Coherence** ، في تماس مجاور للصورة **Contiguous** ومتاخم لها **Adjacent** .. هذا المونتاج — بصورته العصرية النظرية والعملية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجمل الحوارية . والمونتاج (بصرياً) تُبنى وتتركب وحداته وأشكاله في وحدة متكاملة **Unit** بهدف تعبيري خالص ينشأ من إخراج الصور .. على اعتبار نظام تسلسل الصور السينمائية بعضها خلف بعض ، وكذا ما تنشئه من ارتباطات وعلاقات سببية ، وترابط في الأفكار ، وصلات اجتماعية، وتسلسل منطقي ، وترتيب نظمها الخاص. كل هذه العوامل النشطة تعطي وتوثق المحطة الأخيرة لمضمون الإبداع المونتاجي .

فالصور ، والمشاهد ، والإبيزود **Episode** * تظهر في عناصر التوحد والتفرد والاتحاد والتماثل ، بوصفها صوراً مرئية بصرية مفعمة بالحيوية ومثيرة للصور الذهنية.

لعل أفضل تعبير يمكننا أن نصف به الصورة المتحركة الحديثة ، أنها مساعد جيد للغة، على الرغم مما سبق أن أوردناه من اختلافات بينهما (تاريخياً) ، خاصة عندما تعجز اللغة أحياناً عن التعبير الوافي ، أو عندما تصطدم بقصور في التعبير . ومن الطبيعي أن يُنتج تداخل فن المسرح في فن السينما أو فن السينما في فن المسرح بعد ذلك صوراً جمالية جديدة.

وهو ما نرى له أمثلة كثيرة ومتعددة من حيث الإبداع في إخراج سير لورانس أوليفييه **Sir Laurence Olivier** لمسرحيات شكسبير في السينما وفي العديد من الأفلام التي تتعرض للسيرة الذاتية أو التراجم الأدبية السينمائية لعلم من الأعلام في المجالات الحياتية المتعددة في السياسة ، وفي الآداب وفي الفنون وفي العلوم وفي الفلسفة وفي الفكر . ففي الفيلم الذي تجسد فيه السينما مشوار الشاعر الإسباني فيديريكو جارسيا لوركا

* الأبيزود : حدث أو سلسلة أحداث مترابطة في الحياة الواقعية .

Federico Garcia Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦م) الإبداعي وتحركاته في السياسة والمجتمع والتي انتهت باغتياله على أسوار غرناطه **Granada** بأمر ديكتاتور أسبانيا الجنرال فرانسيسكو فرانكو **Francisco Franco** (١٨٩٢-١٩٧٥م) نرى بعض مشاهد من مسرحياته في أحداث الفيلم وهي تعرض على المسرح. وكذلك نرى في الفيلم الذي يتعرض لحياة (إيفا بايرون **Eve Bayron**) وقصة ممارستها لفنون الاستعراض والغناء على المسارح الصغيرة في بلدها وتعلق الجنرال (بايرون) بها وصعوده بها إلى سدة الرئاسة – حاكماً عسكرياً للأرجنتين عبر انقلاب عسكري- . ورأينا كذلك في فيلم (شكسبير العاشق) وهو يخلق شخصياته على الورق وجهوده في تدريب الممثلين حتى صعودهم على المسرح ومشاحناته مع المنتجين.

ورأينا في الفيلم الذي يتعرض لكفاح كل من جان بابتست بوكلين موليير **Jean Baptiste Poquelin Molière** و جان راسين **Jean Racine** وتنافسهما (كل واحد منهما) في سبيل اكتساب دعم الملك لويس لفرقته ولفنه ؛ رأينا تنافسهما على اجتذاب الممثلين والممثلات والجماهير والقصر لعروضه . وذلك كله يدخل في نسيج الحدث السينمائي الذي يجد ضرورة لتصوير مشاهد تجسد على المسرح . كذلك لجأ المسرح إلى السينما في العديد من العروض المسرحية خاصة تلك التي تتعرض لأحداث من التاريخ كمسرحية يوليوس قيصر[١] **Gaius Julius Cesar** (١٠٠-٤٤ق.م) حيث استعان المخرج د.أبو الحسن سلام بلقطات متعددة لمشاهد من أفلام سينمائية ومن صور تاريخية ليوليوس قيصر خاصة في المشهد الافتتاحي حيث يجسد ممثل دور (بروتس) مشهد اغتيال قيصر تجسيداً مادياً بينما تسقط على المنظر بأعمدته الكورنثية صورة تجمع بين نصف وجه ممثل دور قيصر ونصف وجه بوش مرة ثم تجمع نصف وجه شارون في لقطة تالية يتكرر فيها مشهد الطعنة الأخيرة مسرحياً ثم تجمع نصف وجه قيصر التاريخي في الطعنة الأخيرة مع نصف وجه ممثل دور قيصر في ذلك العرض ليدلل على أن ظاهرة الطاغية لم تنته ، فكل عصر يصنع طاغيته.

---

١) في العرض الذي أخرجه د. أبو الحسن سلاّم لفرقة الشرقية القومية المسرحية والتي عرضت على مسرح قصر ثقافة الزقازيق في أوائل أبريل ٢٠٠٥م.

ثامناً: المؤثرات المتبادلة بين المسرح والسينما

" أصبح الفيلم نوعاً أدبياً لا سبيل إلى إنكار وجوده . وأصبحت الصورة وسيلة فنية بالغة الخطورة في يد الفنان السينمائي " في الوقت الذي فيه " الكاتب المسرحي محدود بالوجود المادي لخشبة المسرح ، وذلك يفرض عليه التقنية الدرامية المستخدمة . وإذا كانت وسيلة التعبير في السينما هي الصورة وفي المسرح هو الحوار – وهو اختلاف يحدد بالضرورة – طبيعة التقنية في كل منهما وهو الشكل الدرامي ، فإن كلاً من المسرح والسينما يصوران عن طريق الدراما تجربة إنسانية " [1]

ومع أن هذا صحيح ، إلاّ أن وسيلة التعبير في المسرح لم تعد مقصورة على الحوار فحسب ولا على الحوار والصورة . فلقد تجاوز المسرح في الكثير من إنتاجه الحداثي الآن ذلك المفهوم وأصبح مقصوراً أحياناً على الصورة وحدها . فهذا المفهوم قد تغير كثيراً مع تطور الاتجاهات الفنية في المسرح ، فالتوجهات الحداثية وما بعدها في فنون التشكيل والسينما والمسرح قائمة على الصورة بعد أن اكتسحت فكرة موت المؤلف ارتكازاً على فكرة موت الخالق التي ترجع أصولها الفكرية إلى الفليسوف الألماني فريدريك نيتشه Friedrich Nitzsche (١٨٤٤–١٩٠٠م) المبشر بالإنسان الأعلى (السوبرمان) ، نتيجة تأمله لمظاهر اعتماد الإنسان على عقله ومنجزاته العلمية والتكنولوجية في عصره ، بعد أن نجح الإنسان في اختراع الآلات واعتمد على نفسه وعلى مخترعاته التي تقوم عنه بالكثير . ومن هنا تقلصت حاجة الإنسان إلى الغيب وإلى الاعتماد عليه في قضاء أموره . وحلت الآلة بما يكلفها به الإنسان محل لجوئه إلى الغيب ، ومن ثم أصبح الإنسان وهو خالق الآلة التي تنفذ ما يريده يرى نفسه خالقاً ! !

وجدت هذه الفكرة الفلسفية طريقها إلى المبدعين من كتاب وفنانين فتأثر إنتاجهم الإبداعي أدباً وفناً بفكرة موت المؤلف بوصفه خالق النص الأدبي . وقد عادت تلك الفكرة إلى الظهور مرة ثانية في الفلسفة الحديثة حيث تطورت في بعض الكتابات التاريخية (فلسفة التاريخ) كما هو عند "هنجنتون" في كتابه (موت التاريخ) وهو يقصد موت التاريخ القديم ،على اعتبار أن خالق التاريخ هو الأقوى والمالك للتكنولوجيا وهو

---

١) سمير سرحان ، المسرح أم السينما؟ ، (المسرح) ع ٣٨ ، فبراير ، ١٩٦٧ ، ص ٧٧ .

الذي يصنع التاريخ وفق فكرة صراع الحضارات. على أن الذي يجدر الإشارة إليه والوقوف عنده هو مظاهر تأثير كل من السينما على المسرح والمسرح على السينما.

بعض أوجه التشابه والاختلاف بين المسرح والسينما :

إن الرأي القائل إنه :

" كلما تحرر الفيلم من الوسائل المسرحية اقترب من تحقيق هدفه الفني" ، والقائل: "إن تاريخ تطور السينما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ تحرر هذا الفن من النماذج المسرحية ومن التقنية المسرحية " هو رأي صحيح . وترتيباً على ذلك أرى مع صاحبه أن :

" المتفرج المسرحي مجبر على أن يحتفظ بمسافة معينة مكانياً بينه وخشبة المسرح وبينه والممثل .. ولذلك فإن إحساسه المكاني (وجوده المكاني) ثابت لا يتحرك ، أما السينما فتستطيع أن تعطينا اللقطات المقربة واللقطات المتوسطة التي تجعل المتفرج يتحرك في المكان مع تحرك الكاميرا، وهو في الحقيقة ينظر بعين الكاميرا وليس بعينه هو "[1]

لكني – مع ذلك – ألاحظ تحقق تلك الخاصية تحققاً جزئياً في بعض العروض المسرحية في ظل توظيف التركيزات الضوئية وأساليب الانتقال الآلي السريع للمناظر في بعض دور العرض المجهزة تجهيزاً تقنياً وتكنولوجياً وعن طريق خشبات متعددة في دار عرض مسرحية واحدة.

وصحيح أيضاً القول : " إن الفيلم وسط (وسيط) فني ولا يمكن أن نعتبره مجرد تتابع زمني للصور وإنما وسيلة للتعبير (أي لغة) . وبذرة الاختلاف الأولى بين المسرح والسينما هي القدرة على خلق الإيهام بالواقعة وأيضاً القدرة على إقامة عالم خيالي . وأول من انتبه إلى هذا الفارق هو المخرج القديم جورج ميليه. فهو يبدأ بالمعادلة بين شاشة السينما وخشبة المسرح ، ولكن الفارق أنك تستطيع أن تخلق على الشاشة إيهامات برحلات خيالية ، وبإمكانية تحويل الوجود المادي للمخلوقات والأشياء (تحول إنسان إلى حيوان والعكس) على الشاشة "[2] .

ومع أن الممثل يستطيع ذلك باستخدام أقنعة للحيوانات وغيرها على خشبة المسرح ، وأن يشخّص أشكالاً خيالية وغير بشرية ؛ إلاّ أن ذلك لون من ألوان الإيهام المتفق عليه بين فنان المسرح وجمهوره . ومهما أتقن فنان المسرح حيله الإيهامية فلن تتحقق لتعبيره المصداقية التي تحققها الحيل الإيهامية السينمائية .

---

١) نفسه ، ص ٧٨ .

٢) نفسه

" لقد حاول ميليه أن يثبّت الكاميرا لجعلها معادلة لعين المتفرج على كرسي الصالة وبهذا يخلق تشابها بين الوسيلتين غير أن المحاولة لم تنجح "[1] .

على ما تقدم ، فإن " السينما قادرة على تمثيل الواقع بكل حذافيره المادية ومن هنا نجد أن الأفلام الواقعية وخاصة الواقعية الجديدة * في إيطاليا نجحت في التعبير بلغة السينما بينما الأفلام التي تصوّر في ديكور صناعي يقام في الاستوديو تخلق وبين المتفرج وبينها إحساساً بأن ما يراه هو تشويه للواقع أكثر منه تجربة جمالية "[2] . وذلك إذا تم التصوير في أماكن واقعية قائمة في الشوارع والميادين والمتاحف والحدائق العامة والشواطئ والمصانع والمناطق الأثرية والأسواق وغيرها.

ومن ناحية أخرى فقد تجاوزت الحركة الشكلانية ذلك منذ وقت مبكر . ففي العشرينيات من القرن العشرين في روسيا نجح شكلوفسكي **Shakloviszkij** وبروب **Broup** وغيرهما في براغ في تقدير الصورة الأدبية والفنية بما تتضمنه عناصرها من الانحراف والتشويه والخروج على ما هو مألوف ، وقد ظهر أثر ذلك فيما دعا إليه أوسكار وايلد **Oscar Wilde** وأشياع نظرية الفن للفن إذ رأوا الطبيعة تحاكي الفن بعكس النظرية الأرسطية . كذلك ظهر أثره عند برتولت برخت **B. Brecht** في مسرحه الملحمي التغريبي . وعلى كل حال فإن "المسرح مهما بلغت درجة الواقعية فيه فإنه – غير واقعي بالدرجة الأولى . فأي مسرحية بطبيعة التقنية فيها واصطناعها لصراع يدور في مكان واحد (خشبة المسرح) وزمن محدد – تحول التجربة الفنية إلى تركيز شديد يقترب من الشعر أو على الأقل " الأسلبة" الفنية التي تبتعد عن الواقع بحذافيره وتقترب أكثر من التركيز واختيار اللحظات والمواقف التي يتركز ويتبلور فيها الصراع "[3] ولعل السينما كذلك هي الأخرى . فمراجعة العديد من صور الإبداع السينمائي للمخرج السينمائي البولندي الأصل رومان بولانسكي **Roman Polaniski** في أمريكا وجريجوري كوزنتسيف **Grigorij Kozincev**– في الاتحاد السوفيتي السابق – وللعديد من صور الإبداع السينمائي للمخرج الروسي أندريه

---

[1] نفسه

*) الواقعية الجديدة **New Realism** بدأت عام ١٩٤٥م .

٢) نفسه . ص ٧٩.

٣) نفسه

ـ،ركوفسكي **Andrej Arszényevics Tarkovszkij** وللفرنسي جان لوك جودار **Jean Luc Godard** والسويدي إنجمار بيرجمان **Ingmar Bergman** والإيطالي فيدريكو فيلليني **Federico Felleni** ؛ سوف تكشف لنا أن السينما أيضاً مهما بلغت درجة الطبيعية فيه فإنها غير طبيعية بالدرجة الأولى .

ومع أن " عين الكاميرا في الفيلم عين مجمعة تُركب أجزاء الواقع ، بينما الحوار في المسرح هو محاولة لتركيز الواقع في كلمات موحية لا تُركب الأشياء في صور بقدر ما توحي بدلالات تغوص إلى أعماق التجربة المعينة التي يبغي الكاتب المسرحي تصويرها"[1] إلا أن وحدة تلقي الصورة ماثلة في السينما عبر عين الكاميرا نيابة عن عين الجمهور المتلقي لتلك الصورة . في حين أن كل تلق للصورة المسرحية متغير التأثير على المتفرج وغير متوحد تبعا لتعدد الجمهور.

لذلك " يحاول الكثيرون من النقاد أن يستدلوا على الفرق بين المسرح والسينما بأن يبحثوا في طبيعة الاختلاف بين النص المسرحي والنص السينمائي . وأول ما يتبادر إلى الذهن أن النص المسرحي **هو نص أدبي أولاً وأخيراً (نظرية بانوفسكي Panhovszkij) بينما النص السينمائي هو بذرة يبنى عليها المخرج الخلق المتكامل الذي نسميه الفيلم . وهو لا يتعدى كونه بذرة ، بينما النص المسرحي هو عماد العمل وبدونه لا توجد التجربة المسرحية "** [2]

وهنا تجدر الإشارة إلى إن هذا القول يتطابق مع التجربة المسرحية التقليدية السابقة على فكرة نفي النص المسرحي . فتجارب مخرجي المسرح البولنديين(يوجينو باربا **Eugeno Barba** ، وكانتور **Cantor**. ومونجيك **Monojeaque** . وشينا **Chaina**) لكونهم فنانين تشكيليين في الأساس ثم تحولوا إلى الإخراج المسرحي . **فإن عروضهم المسرحية قائمة على السرد التشكيلي المرئي لا على السرد التمثيلي القائم على اللغة الكلامية . فالقول عندهم يقوم على الصورة والصورة فحسب مع مصاحبة موسيقية وصوتية ، كما يقوم العرض على تتابع الصور المرئية بلغة الجسد ولغة التشكيل بحيث يصبح لكل صورة مسرحية معناها ودلالتها الخاصة بها التي غالباً تغيب فيها العلاقة الوطيدة وبين الصورة والصورة التي تسبقها في ترتيب العرض أو**

---

١)نفسه

٢) نفسه

تعقبها . من هنا تعتمد مثل تلك العروض أسلوب التفكيك لكشف تناقضات موضوع أو قيمة فكرية أو اجتماعية أو فلسفية عامة يطرحها المخرج . وتدخل في ذلك عروض وليد عوني في مصر.

ومع أن بانوفسكي يستدرك قولة السابق فيقول : " إن المسرح متخلف تاريخياً عن السينما وإن التطور التاريخي قد حتّم أن يصبح فن الكتابة المسرحية جزءاً من العمل السينمائي " [1]

إلاّ أنه يعتبر المسرح مجرد أدب وليس نصاً لا يكتمل معناه إلاّ عند التمثيل . والحقيقة أن النص المسرحي يشبه في هذا الصدد — النص السينمائي . فهو عبارة عن سيناريو أكثر اكتمالاً من السيناريو السينمائي. ولكنه سيناريو معد للترجمة إلى حركة وإيماءة وحوار ومناظر وحياة كاملة على المسرح ولا اكتمال له بدون ذلك " .

" فالقائلون بأن السينما هي مجرد صورة يقعون في خطأ أساسي . وهو أن الفيلم لا يكتمل بوصفه شكلاً فنياً إلاّ إذا كان قائماً على تتابع الصور وارتباطها بعضها بعضاً " [2]

يقول سيدفلد: " عندما تقتبس سيناريو من مسرحية فعليك أن تضفي الصفة البصرية على الأحداث التي تشير إليها أو التي تتحدث عنها " " ألق نظرة على أي مسرحية سواء أكانت مسرحية معاصرة كتبها سام شبرد **Sam Shepherd** مثل مسرحية (لغة الطبقة الجائعة **Needy Class Language**) أم مسرحية(من يخاف فرجينيا وولف؟ **Who's afraid of Virginia Wolf?**) لإدوارد ألبي **Edward Albee** ولأن فعل المسرحية منطوق فعليك أن تضيف إليه بعداً بصرياً " [3]

على ضوء ما تقدم يمكن الوقوف على أهم مظاهر الاختلاف بين المسرح والسينما والتي تتمثل في الآتي :

- التتابع اللامنطقي في الصورة وهي خاصية الفيلم .
- محدودية المكان في المسرح ولا محدوديته في السينما .

ويرى سمير سرحان أن :

" الفرق بين المسرح والسينما يكمن في استخدامهما للمكان :

---

١)نفسه .

٢) نفسه .

٣) سيد فيلد ، السيناريو ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩م ، ص ١٦٦.

فالمسرح : محدود بمكان معين أو عدد قليل من الأمكنة لابد من استخدامها بطريقة منطقية طوال المسرحية أي ضرورة تبرير المكان منطقياً مع الأحداث التي تجري فيه .
أما السينما : – من خلال عملية المونتاج – يمكن أن تستخدم المكان استخداماً غير متصل ولا يجب بالضرورة أن يكون منطقياً في تتابعه . وبعض الأفلام التي حاولت أن تستخدم المكان استخداماً متصلاً طول فترة الحدث عرضت نفسها لاتهام النقاد بأنها مسرحية " [1]

ومع ذلك فإن " التطور المتتالي للفيلم باعتباره نتيجة طبيعية لاختراع الصوت وإدخاله على الفيلم لم يُبعد الفيلم عن المسرح بل قرّبه إليه ، وأعاد من جديد أهمية القدرات الفنية التي يتمتع بها المخرج – كقيادته للممثلين فوق خشبة المسرح ؛ وأهمية الحوار – وهو عنصر من العناصر الأساسية للعمل المسرحي – ومع ذلك فإن الصورة أصبحت في الفيلم هي العنصر الجوهري للفيلم . بفضل الإمكانات الكبيرة التي تتيحها الكاميرا. أما التفكير عبر تتابع الصور المتتالية ، فهي الإمكانية المبدئية والأساسية للمخرج السينمائي. " [2]

ولأن السينما فن مستقل بذاته عن المسرح ؛ لذلك فإن للمخرج هنا وهناك طريقته الإبداعية المختلفة ذلك أن المونتاج السينمائي يشكل صيرورة المادة الدراماتيكية للفيلم وديناميكيته ويحدد معناه بدرجة أكبر من الكلمة ذاتها " [3]

الشاشة مقابل المسرح :

نعرض جدولاً يقيم فيه إيجيل تورنكفيست **Egil Törnqvist** مقارنة بين الوسيط المسرحي والوسيط السينمائي لنتبين الفروق الجوهرية بينهما :

---

١) نفسه .

٢)زيجمونت هبنر ، جماليات فن الإخراج المسرحي ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثاني ١٩٩٢م ، ص ١٨٤

٣) زيجمونت هبنر نفسه

في الوسيط السينمائي	في الوسيط المسرحي
قد توجد دراما الشاشة بدون ممثلين	الإنسان أهم عنصر في المسرح
تبدأ السينما من المنظر (المكان) إلى الممثل	تبدأ الدراما المسرحية من الممثل إلى (المكان)
تؤكد على الصراع بين الإنسان والبيئة المحيطة به لأن البيئة أفضل ما تستطيع الكاميرا السينمائية وصفه على الإطلاق	تؤكد الدراما المسرحية على الصراع بين الإنسان وأخيه الإنسان أو على الإنسان والقوى العليا
تناولت السينما العمليات الداخلية للإنسان لقدرتها على تقريبنا من الوجه البشري. لأن الكاميرا حين تقوم بدور الراوي العالم ببواطن الأمور تستطيع أن تخلق عوالم داخلية بأساليب سينمائية متنوعة	فرض التحليل النفسي صراعاً جديداً بين إرادة الإنسان الواعية ودوافعه اللاواعية
تعتمد الفضاء المتقطع **Discontinuous** حيث أن كل لقطة سينمائية قد تنقلنا إلى محيط جديد	الدراما المسرحية تستخدم الفضاء المتصل. إذ يعيش المتفرج داخل فضاء المشهد المسرحي على خشبة المسرح
الزمن قد يكون غير متصل. بمعنى أنه قد يعود إلى الخلف أو إلى الأمام بين أزمنة مختلفة (كما هو الحال في القصة ،خاصة التي تستند إلى تيار الوعي) **Stream Of Conseiousness**	الزمن في المسرح متصل *
تميل الفرجة السينمائية إلى التوحد مع البطل – غالباً – (ويرجع هذا إلى اقترابنا من الممثل على الشاشة بفضل اللقطة القريبة **Close-up**)	تميل الفرجة المسرحية نحو معارضتها للبطل الدرامي – غالباً– **

*) في الكثير من العروض المسرحية الحداثية وما بعد الحداثية يعتمد البناء الدرامي فيها على الأزمنة المتداخلة والأمكنة المتداخلة وعدم الاتصال الزمني في عرض الأحداث.

) وهو رأي قال به بازين **Bazin ويرفضه إيجيل تورنكفيست ، الدراما خارج المسرح ، ت: سومية مظلوم ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٤) ٢٠٠٢ ، ص ٣٧.

الفصل الثالث

جماليات الصورة المسرحية والسينمائية بين التعبير والتفسير

تمهيد

من بداهة القول إن كل الأعمال الأدبية أو الفنية تعبر عن محتواها عبر شكل أدبي أو فني تأسس على العديد من الصور الفرعية المتتابعة ، المترابطة ترابطاً تصاعدياً بوساطة عقدة أو وحدة موضوع أو ترابطاً متجاوراً ضعيف الحبكة لتتجمع كلها في إطار صورة كلية دالة على معنى تام أو عام ، أو أثر معنوي درامي وجمالي في آن واحد ، باعتبار الإبداع جالباً للمتعة قبل أن يقنع بصدق محتواه سواء على المستوى الفني أو على المستوى الحياتي أو الاجتماعي أو التاريخي. فلكي يحقق الأديب أو الفنان لعمله الصدق الفني فإنه يصوغه صياغة لا تقوم على الضرورة بقدر قيامها على الاحتمال ، وهو أمر أشار إليه أرسطو[1] **Aristotle** (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) عند تفريقه بين المؤرخ والشاعر . إذ رأى أن عمل المؤرخ متمثل في تصوير الحدث كما وقع بينما الشاعر يصور الحدث كما ينبغي أن يكون ، وهذا معناه تفاعل ملكة الخيال بما تتيحه أمام المبدع شاعراً كان أم فناناً من قدرة فائقة على التصوير والتخييل وما يضفيه على التعبير الأدبي أو الفني من جماليات بغية خلق الاكتمال الفني لعمله أو تقصّد اللااكتمال الفني **Minimalism** لعمله.

ولأن المسرح والسينما كليهما يرتكزان بشكل أساسي – سواء في النص أو في العرض– على التصوير والتعبير ، لذلك لا تخلو صورة مسرحية أو سينمائية في النص وفي العرض من الجماليات لأنها تشكل الطرف الأول من معادلة الصورة الفنية في حين يشكل الفكر الطرف الثاني للمعادلة .

ولأن منهج البحث العلمي يقتضي احتذاء الباحث لقياس منهجي يتخذه نبراساً يضيء به دروب مسيرة بحثه العلمي ، لذلك وجدت ضرورة منهجية في استعراض مفهوم جمالية الصورة ومنابعها وفق المصادر التي عرضت لمفهوم الجمال سواء الفلسفي منها أو النابع من علم الاجتماع أو من علم النفس : فالجمال قيمة رآها بعض الفلاسفة في الموضوع ورآها البعض الآخر في الشكل أو الأسلوب ورآها غيرهم في الشكل مع الموضوع في وحدة لا تنفصم ، كما رآها بعض كبار الفنانين والنقاد في المادة نفسها . كما رآها غير هؤلاء وأولئك في نظرة المتلقي بالمشاهدة أو بالسماع . لهذا اختلف تقدير الجمال

---

١) أرسطو ، فن الشعر ، نفسه ، ص ص ١١٤ – ١١٥.

باختلاف مناهج القياس وأدواتها . وفي ذلك يرى د. كمال عيد أن "قياس التجربة الجمالية بوساطة علوم أخرى مثل علم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلوم مماثلة أخرى تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها"[1]
على ضوء ما تقدم في الفصلين الأول والثاني يمكن التطرق إلى بحث جماليات الصورة في السينما وفي المسرح .

من المقطوع به تضافر التعبير مع التفسير في تكوين الصورة في المسرح وفي السينما، بل في الفنون والآداب على تنوع أساليبها ، فالصورة في المسرح وفي السينما أيضاً تستهدف التعبير عن مواقف متباينة ما بين الصراع الدرامي والمقاومة ؛ حيث تتوازن مواقف الشخصيات المتعارضة أو تتعادل إلى الحد الذي يمكن القول عنده إنها تصالحت (كما في المسرح الوجودي حيث تنتهي مواجهة الأنا للآخر إلى التعادلية التي أسس عليها توفيق الحكيم نظرته للصراع في مسرحه وفي نظرته إلى الحياة) — لذلك يعتمد المؤلف المسرحي في بنائه لتقنية الصراع على أسلوب التعبير في الصور المسرحية أكثر من اعتماده على التفسير، في حين يعتمد في بنائه لتقنية الصراع الذي ينتهي بالتعادل في مواقف الشخصيات على تقنية المقاومة بأسلوب التفسير أكثر من اعتماده على التعبير ، لذلك يتوجه الحوار مباشرة إلى الفعل في الصورة التعبيرية ويدور الحوار مباشرة بالكلمات حول الفكر — كما هو الحال في المسرح الفكري عند جورج برنارد شو G.B.Shaw وجان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠م) وبريخت وتوفيق عند الحكيم و يوسف إدريس- .

على هذا يمكن القول إن جمالية الصورة المسرحية المعبرة أكثر وضوحاً عنها في الصورة المفسرة . والأمر نفسه ينطبق على الصورة السينمائية لأن التعبير مرتبط بالنفس وبالمشاعر والتفسير مرتبط بالفكر والعقل . " والصورة التعبيرية أكثر تأثيراً وإمتاعاً لأنها تجسد الموقف الشعوري للشخصية وهو الموقف الذي لا تقبل فيه الشخصية الحلول الوسط أو أنصاف الحلول بين الجمال والقبح .. بين العدل والظلم . أما الصورة التفسيرية فهي أكثر إقناعاً لأنها تُشخص الموقف الفكري للشخصية ، وهي على العكس من الصورة التعبيرية تتصل بالذهن أولاً ولا يتبقى منها للوجدان

---

١)د. كمال عيد . علم الجمال المسرحي ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الموسوعة الصغيرة (٣٤٥) ١٩٩٠، ص ١٠.

إلاّ الشكل . ذلك أن الصورة التعبيرية توحي بأن وجودها سابق على وجود متلقيها في حين أن الصورة التفسيرية لا وجود سابق لها على تفسير المتلقي لها. فالصورة التفسيرية بهذا المعنى كاللغة ليس لها وجود سابق على الإنسان "[1] ومعنى ذلك أن جمال الصورة أو قبحها في الصورة المفسرة لا وجود له إلاّ من خلال المتلقي . أما "الصورة التعبيرية فهي محملة بما أراد الأديب أو الفنان كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً أن يعبر عنه وهي تحقق أثرها التعبيري على المستوى الدرامي مضمونياً وجمالياً عندما يتماس مع ما أراده الكاتب أو الفنان مع ما يقابله- مما يتوقعه المتلقي — بالفرجة المرئية أو السمعية أو بهما معاً"[2]

إن معنى ذلك أن الأسلوب هو موطئ التأثير الجمالي . حتى وإن اعتبرنا أن " كل الكلمات تشتمل على اقتباس من كلمات سابقة . ولا وجود لاقتباس متطابق مع الأصل أبداً " استناداً إلى مارفن كارلسون **Marvin Carlson** [3]

وإذا جئنا إلى التعبير التمثيلي بين العرض المسرحي والفيلم فسوف نجد للتعبير في كلا الفنّين ثلاثة أبعاد :

بُعد حيادي : حيث يعكس انتفاء الشخصية الممثلة للإنسان بشكل عام دون أن ينسبه لجنسية محددة أو مكان أو زمان. ومثال ذلك في المقاطع السردية التي يؤديها صلاح جاهين بالصوت دون الصورة معلقاً بالنقد على حدث تم عرضه في فيلم (شفيقة ومتولي) أو التمهيد لحدث سيعرض بعد التمهيد له . وهو ماثل في أداء الممثل في دور (الغاوي) في عرض مسرحية (ليالي الحصاد)[4] . وفي المسرحيات التي تعتمد تقنية السرد الجماعي أيضاً (الكورس) في المشاهد التي تأسست على الحكي وليس المحاكاة ، والبعد الحيادي يعتمد على التفسير أكثر مما يعتمد على التعبير .

بُعد انتمائي : حيث يحمل التعبير صدى ما تنطق به الشخصية التي يؤديها الممثل وصدى حركته ودوافعها (ما يعكسه التعبير من إنتماء تلك الشخصية للبيئة المحددة للجنسية المحددة بل للطبقة الاجتماعية المحددة أيضاً) ومثاله الأداء التمثيلي الذي

---

١) د. أبو الحسن سلاّم . محاضرات في جماليات المسرح لطلاب قسم المسرح بآداب الإسكندرية . ٢٠٠٣ .

٢) نفسه .

٣) مارفن كارلسون ، فن الأداء – مقدمة نقدية – ت: د.منى سلاّم ، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي٢٠٠٠ ، ص ٩٤.

٤) محمود دياب ، ليالي الحصاد ، سلسلة مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

أداه مسرحيا (توفيق الدقن) لدور (إيدّى **Eddie**) وأداه سينمائياً (راف فالوني) في مسرحية (مشهد من الجسر) للكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر **Arthur Miller**

وعلى الرغم من المقارنة التي عقدها الناقد اسماعيل البنهاوي [1] لأداء ذلك الدور بين الممثل المسرحي المصري (توفيق الدقن) في العرض الذي أخرجه د. كمال عيد ، تلك المقارنة التي ينتصر فيها الناقد المسرحي لأداء توفيق الدقن إذ يقول: " لا يسعنا إلاّ أن نقدر ذلك التفسير الذي أعطاه لنا توفيق عن الشخصية . فكان يحترق حركة وتعبيراً — شكلاً ومضموناً — بحيث ينقلنا إلى العذاب داخل نفسه يكاد يمزقها . ولكن "الكريشندو" في أداء (راف فالوني) يناقض حتى طبيعة الدور بصورته في السيناريو ذاته. لأن (إيدّي) لم يكن شخصية هادئة من البداية — كما بدا (راف فالوني) — ولم تحدث وقائع تجعله يثور في النهاية "

على الرغم من هذه المقارنة بين اختلاف الأداء التمثيلي بين الممثل المسرحي المصري لدور (إيدّي) مسرحياً والممثل الأمريكي لنفس الدور سينمائياً . فإن كلا الأدائين قد حملا التعبير صدى ما تنطق به الشخصية في الحدث الدرامي كما هو في النص . وما الصدى إلاّ اقتباس من الأصل . ومن الملاحظ من خلال المقارنة النقدية السابقة أن كلا التعبيرين عن شخصية (إيدّي) كان صدى لصورة الشخصية التي رسمها آرثر ميللر نفسه في نصه المسرحي من حيث دوافعها وحركتها وتعبيرها الصوتي بكل نقلاتها الشعورية والمعنوية . كما أن كلا الأدائين (المسرحي) و(السينمائي) لدور (إيدّي) كان أيضاً صدى لشخصية الممثل المصري في العرض المسرحي . وصدى لمؤثرات بيئته عليه ، وصدى لشخصية الممثل الأمريكي في العرض السينمائي المأخوذ عن نص المسرحية نفسها وصدى لمؤثرات بيئته . وفي كلا الأدائين أيضاً صدى لثقافة المخرج المسرحي هنا والمخرج السينمائي هناك وفهم هذا وفهم ذاك للدور ولأبعاده في النص. ولا تنفصل جمالية التعبير المسرحي المصري للدور نفسه عن ثقافة المصريين حيث حرارة التعبير، ولا عن التقنية السائدة في حقل التمثيل في مصر ، **حيث لم يتقن الممثل المصري سوى تقنية الذاكرة الانفعالية من مجموع تقنيات الأداء النفسي الذي تأسس عليه منهج ستانسلافسكي Stanislavski ومن ثم اعتاد جمهور المسرح والسينما في مصر على استقبال ذلك اللون**

---

١) سماعيل البنهاوي . مشهد من الجسر بين المسرحية والفيلم . (الثقافة) ٧/٧/ ١٩٦٤م.

من الأداء التمثيلي دون سواه . وهذا ما يؤكده د. كمال عيد[1] في كتابه (علم الجمال المسرحي) في حديثه عن أسلوب التمثيل الواقعي الذي أُخرج به العرض العبثي (لعبة النهاية) لصمويل بيكيت في مصر.

وتختلف جمالية التعبير التمثيلي عند الممثل الأمريكي . **كما تختلف جمالية التعبير التمثيلي في الأداء المسرحي عنها في الأداء السينمائي تبعاً لحالة الحضور عند الأول ولوجود وسيط يرشح التعبير من خلال عدسة الكاميرا والإضاءة والحس الجمالي والدرامي للمصور خلف الكاميرا ولإيقاع المونتاج .**

بُعد رد فعل التلقي : وهو ما يمثل رد فعل الممثل في دور ما على استحسان الجمهور لموقف قام بأدائه فانعكس استحسان الجمهور على بقية أدائه للدور ، الأمر الذي يؤدي إلى التمامية ، وإلى اكتمال الأداء اكتمالاً فنياً فيما هو تعبير واكتمالاً معرفياً أو معلوماتياً بالمضامين وبالقيم الفكرية والقيم الإنسانية والاجتماعية فيما هو تفسير . وتحقق الأثر الدرامي جمالياً ودرامياً .

أولاً :

إبداع المخرج بين المسرح والسينما

يرى زيجمونت هبنر[2] Zygmunta Hubnera (١٩٣٠-١٩٨٩م) أن المخرج السينمائي يوجد في موقف أصعب من موقف زميله المخرج المسرحي " فالأخير يعرف بدرجة ما جمهوره ويحدد مسرحه ونوعية جمهوره بما يقدمه ويعرضه . وإذا أراد المخرج أن يخاطب جمهوراً آخر غير ذلك الذي يرتاد هذا المسرح ، فما عليه إلاّ أن يغير مقر المسرح نفسه الذي يعمل فيه ، بل يمكنه كذلك — إن أراد — أن ينتقل للناس بمسرحه إلى الشارع كما فعل ممثلو جماعة المسرحية التجريبية (**Bread and puppet**)*وغيرها من الفرق التجريبية "

أما المخرج السينمائي " فلا يعرف شيئاً عن جمهوره الذي يرتاد أفلامه . فإن فيلمه يمكن أن يصل إلى كل مكان، إلى مختلف الفئات البشرية . بل إلى أطراف مترامية من أنحاء العالم ، إلى بلدان ربما يسمع عنها ذلك المخرج نفسه في دروس الجغرافيا فقط.

---

١) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، نفسه ، ص ١٠.

٢) هبنر ، سبق ذكره ، ص ١٧٥.

* في الولايات المتحدة الأمريكية .

فنوعـية جمهـور الفـيلم أمـر لـيس موقـوفاً علـيه . بـل يمكن المخاطرة بالقول إن المخرج المسرحي يختار جمهوره . بينما يختار المتفرجون أفلامهم بأنفسهم بفنانيها وفنييها " [1]

ومـع أن الفـنان في رأي آنجـيه فايـدا Andrzej Wajda (١٩٢٦-؟؟؟؟م) "هـو مـن يكـون بمقـدوره تخمـين ذلك الذي يحيط به في الحياة ويثير انتباه الآخرين ، ويكون باستطاعته عرض ذلك في عمله بالطريقة التي يستطيع بها الآخرون رؤيته كذلك " [2]

إلاّ أن طبـيعة فـن الـسينما في اخـتلافاتها التقنـية وفي فكـرها عـن فكـر المـسرح وتقنـياته ويظهر الفرق بين المخرج هنا والمخرج هناك . فالمخرج السينمائي كما يرى هبنر "في عمله الفني يبدع عالَماً . بينما يخلق المخرج المسرحي عرضاً مسرحياً " [3]

وربمـا كـان ذلـك بـسبب اخـتلاف مـادة الإبـداع الرئيسية في كل من المسرحية والفـيلم ، ففـي الفـيلم "تلعـب الـصورة بالقطع دوراً أكبر لا يقارن بالمسرح ، أي التفكير بوسـاطة الـصور وتتابعها . فلا تتشكل في شخصيات لها طرق تفكيرها الخاص . وردود أفعالهـا المترتـبة وسـلوكها العـام . بل تعرض هذه الأفكار بصيغة "كادرات" (لقطات أو أطـر) وحلـول تكويـنـية " فالفـيلم كما يقول ليف كوليشوف **Lew Kuleszow** : " يبدأ بالفعل في اللحظة التي يقوم فيها المخرج بتحقيق رابطة ما لقطع مختلفة من شريط الفيلم الذي سيعرض على الشاهدين " [4] .

وبالإضـافة إلى ذلك ، فإن للمخرج السينمائي ميزة أخرى إذ أنه " الوحيد الذي يكون بمقدوره استغلال اللقطات نفسها من قائمة ، يختار من بينها أفضلها . أما المخرج المسرحي فـإن المـثل في لحظـة مـا — أي لحظـة — العـرض المسرحي يتحرر من قبضة مخرجه " [5]

الفروق الجوهرية بين عمل المخرج المسرحي و عمل المخرج السينمائي:

لعل من الفروق الجوهرية في عملية إبداع المخرج السينمائي عن المخرج المسرحي تتمـثل في أن " المخـرج الـسينمائي يـبدع الشكل الأخير للعمل الفيلمي ؛ منذ اليوم الأول للتـصوير؛ علـى شكل أجزاء متفرقة ، مقتطعة من العمل الفيلمي ككل، والتي ستمثل في

---

١) نفسه .

٢) مقتبس في هبنر . نفسه . ص ٢٠٣ .

٣) نفسه .

٤) مقتبس في هبنر . نفسه . ص ١٨٣.

٥) نفسه . ص ص ١٦٩ — ١٧٠

نهاية الأمر فيلماً كاملاً . إن هذه الأجزاء المقتطعة توجد باعتبارها مادة كاملة . من اللحظة التي تسجل فيها على شكل (صور) الشريط السينمائي . والشكل الوحيد للتدخل السينمائي في هذه المادة هو عمليات المونتاج التي يقوم بها المخرج مع المونتير (منسق مشاهد الفيلم) والتي تسمح بدورها بتقصير هذه المقاطع وحذف بعضها . ثم ربطها فيما بينها بمقياس ومعيار لا يخلوان من قيود؛ وفق ما يريده المخرج " [1]

أما طريقة الإخراج المسرحي فتختلف إذ أن " **المخرج المسرحي يعمل تدريجياً في أثناء بروفات العمل ككل ، ولا يتخذ أي مقطع من مقاطع المسرحية شكله النهائي حتى لحظة افتتاح العرض الأول . وينتج عن هذا بعض الالتزامات الفنية التي تضاف إلى مسؤوليات المخرج السينمائي – وبدرجة أكبر من المخرج المسرحي ، أما المخرج السينمائي فيسيطر على فكرته سيطرة كاملة لتتشكل داخل رأسه كلوحة متكاملة ، عمل فني متكامل ، تصبح فيه اللقطات المصورة في اليوم الأخير ، خاصة أن المشاهد المصورة؛ هي في تسلسل يختلف عمّا هو موجود داخل السيناريو .**

أما المخرج المسرحي فيمكن له أن يغير وجهة نظره لهذا المشهد أو ذاك ؛ إذا لم يصل إلى درجة الإقتناع

غير أن الممثل الأمريكي هنري فوندا **Henry Fonda** يرى رأياً آخر فيقول:

" على الرغم من أن عدداً كبيراً من المخرجين السينمائيين – وخاصة أولئك الذين لديهم تجربة مسرحية ما – يعرفون مدى أهمية البروفات ، فإن القليل منهم هو الذي يتيح لنفسه القيام بها . إن هذا ناشئ –لا ريب – من أهمية التوزيع الجيد والموفق للأدوار ، فهي عملية أهم في الفيلم منها في المسرح ، مما يؤدي إلى شعور المخرج – أحياناً – بالأمان . فالمخرج يفضل توزيع الأدوار على المثلين (المتمكنين الواثقين) أي المثلين المعروفين بكفاءتهم ، والمتوقع منهم الكثير من الإبداع ، أكثر من المخاطرة بالعمل مع (ممثلين جدد) يحتاجون إلى وقت وإلى شروح وتعليقات طويلة عن أدوارهم مما يحتاج إلى بروفات كثيرة " [2]

وذلك في نظر هبنر يشكل أحد الاختلافات بين المسرحية والفيلم .

---

١) نفسه . ص ص ١٨٤ – ١٨٥ .

٢) نفسه ، ص ١٨٦

أما الاختلاف الثاني الذي يحدده هبنر بين المسرحية والفيلم فيتمثل — في نظره — في أن "الفيلم لا يعرض شخوصه مباشرة . ولذلك فإن علاقة المتفرج بالفيلم تتسم بطبيعتها الأحادية ، أي من الشاشة إلى المتفرج . ولذلك فمن المنظور التطبيقي ، نرى أنه ليس للمخرج السينمائي حتى فرصة القيام بالتعديلات المطلوبة والضرورية ؛ بعد أن يراه المشاهدون ، وبعد أن ينسخ الفيلم في عشرات النسخ ؛ التي تعرض في عدد كثير من الشاشات السينمائية . لذا يصبح أمراً من قبيل المستحيل إجراء تعديلات أو حتى إختصارات يمكن أن تستقطع من الفيلم . أما في المسرح – وعلى الرغم من الصعوبات الناجمة عن ذلك في معظم الأحوال – فيمكن أن يتم ذلك" [1]

ومع أن تلك الاختلافات بين الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي صحيحة لما لكل فن منهما من خصوصية في المادة وفي الشكل وفي التعبير ، إلا أن كلا الفنين يستهدف صناعة ماهية الأثر الدرامي والفني والجمالي وكيفية إبداعه ومن ثم إيصاله إلى الجماهير .

يقول زيجمونت هبنر Zygmunta Hubnera (١٩٣٠-١٩٨٩م) " من المؤكد أن الاختلاف بين فن المسرح ، وفن السينما هو اختلاف بيّن . لكن هذا لا يمس — بشكل رئيسي — عملية الخلق والإبداع نفسه ، حيث لا يتغير إطار فنية الإخراج وجوهره . إن كثيراً مما قيل — عن فن الإخراج — يعد بمثابة الإمكانية والمؤشر اللازمين ، لاستخدام أصوله فيما يخص فن السينما أيضاً ، وأشير في هذا المقام إلى الجزء الخاص بالتعامل مع المادة الأدبية وقضية توزيع الأدوار. وكذلك العمل المشترك مع الممثلين" [2]

ولاشك أن عملية الخلق والإبداع المسرحي لكي تحقق التعبير لابد أن تتأسس على التصوير الدرامي والفني والجمالي . والتصوير لا يتحقق بدون التصور الذي لا يتحقق بدوره هو الآخر بدون الخيال ، ولا خيال في الأدب والفن دون تخييل (أي توجيه المتلقي لفعل التخيل) وتركيب للصور المتخيلة . على أن التركيب في الفيلم السينمائي هو الأصل في عملية الخلق والإبداع النهائية عند إخراج الفيلم. وهذا اختلاف آخر. والتركيب في إبداع الفيلم السينمائي ليس مجرد الربط بين الصور ربطاً ذهنياً وتقنياً، ولكنه قبل ذلك ربط شاعري قائم على التعبير الذي لا يتحقق – بدوره – دون عاطفة (المونتير) ووجدانه.

وعلى ذلك تتألف المنظومة الحرفية في الفن من مراحل ثلاثة :

مرحلة الخلق وهي مدفوعة بالخيال (الخبرة التخييلية)

مرحلة التركيب ووقودها العقل (الخبرة الإدراكية)

---

١) نفسه ، ص ١٨٣

٢) نفسه .

مرحلة التعبير ووقودها العاطفة (الخبرة الشعورية والوجدانية)

فعلى الفنان في أثناء إبداعه الأدبي أو الفني مخرجاً مسرحياً أم سينمائياً أديباً أم فناناً تشكيلياً أم موسيقياً أم مصمماً للرقص عليه أن يعبر هذه المراحل ، فلا إبداع دون تمكن من عبور هذه المراحل الثلاث بتلقائية وتمكن تقني – حسب فنه – .

ثانياً :

بدايات الإخراج السينمائي للأعمال المسرحية

التناول السينمائي للشكسبيريات المسرحية :

استناداً إلى رأي (لورانس أوليفييه L. Olevier) الذي يفترض فيه أن شكسبير يعد أعظم مؤلف سينمائي لو أن فن السينما كان قد وجد في عام ١٥٥٩م . ولاشك أن أوليفيه قد رأى في الطاقة التخيلية للصورة في أعمال شكسبير المسرحية ما يجدر بالسينما أن تلتفت إليها فتعيد أعماله المسرحية بانتاج سينمائي تلعب فيه الصورة عبر الكاميرا دوراً يكشف عن عظمة الخيال الشكسبيري . من هنا بدأ الإنتاج السينمائي للفيلم الصامت بأعمال شكسبير المسرحية ومن هنا حظيت نصوص شكسبير المسرحية بما لم تحظ به نصوص كتاب مسرح آخرين على مر العصور من إعادة إخراجها سينمائياً . ولو عرفنا أن مسرحية (هاملت) قد أنتجت في السينما العالمية بدءاً من عام ١٩٠٠م حتى عام ١٩٧٠م في سبعة وأربعين فيلماً منها سبعة وعشرين فيلماً صامتاً حتى عام ١٩٢٥ ، والعشرين فيلماً الباقية الناطقة أنتجت بدءاً من عام ١٩٢٦م حتى عام ١٩٧٠م [١*] .

هكذا كانت الشكسبيريات السينمائية وما تزال موضوع جدل لا ينتهي:

ففريق يرى أن السينما يجب أن تقتصر على تسجيل المسرحيات الشكسبيرية بغير تنميق أو تفسير ، وتتجاهل كل ما يؤثر على الأبعاد اللغوية لشعر شكسبير أو يضعف من أثرها. ومثال ذلك (هنري الخامس وعطيل) بإخراج لورانس أوليفييه وتمثيله عام ١٩٤٥م)

وفريق ثان : يرى أن الشكسبيريات يجب أن تستجيب عندما تتحول إلى السينما طبقاً لمقتضيات اللغة السينمائية مع التقيد بالملامح الأساسية للنص الشكسبيري. مثال : (الملك لير

---

* هنا بالإضافة إلى ما أنتج لهذه المسرحية نفسها حتى الآن ولعل آخر ما شاهدته كانت المعالجة السينمائية المعاصرة لهاملت حيث حل التليفون والكومبيوتر والانترنت محل الرسل . والأزياء عصرية أوروبية لكل الشخصيات بما فيها الملك . وغرق أوفيليا يتم في حمام سباحة والشبح شخص عادي من لحم ودم وفي زي عصري يجلس على المقاعد ويتكلم بالطريقة الطبيعية التي تتحدث بها كل الشخصيات وهكذا تفاوتت الرؤى في المعالجات السينمائية للمسرحيات الشكسبيرية من إنتاج مسرحي إلى إنتاج سينمائي ومن إنتاج سينمائي إلى انتاج سينمائي آخر تال له منذ نشأة فن السينما وإلى الآن بما يؤكد عظمة النص الشكسبيري وخلوده من ناحية ويؤكد أن العمل الفني العظيم مناط إبداع المبدعين في كل مكان وفي كل زمان ومطمح يبغي التمكن من إعادة إنتاجه كل فنان يعرف قيمته الفائقة

١) د. نبيل راغب ، (السينما البريطانية) ، مئوية السينما العالمية ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ٨٦ .

بإخـراج الروسـي كوزنتـسيف حـيث صـوّر القصر في قمة الجبل وعامة الشعب في نفس اللقطة النمل في القاع)

ثـم فـريق ثالـث: **يرى أن الفيلم الجيد المأخوذ عن شكسبير يستطيع استخلاص مفاهيم عـصرية وأن يعـبر عمـا يعـتمل في أعماق النفس البشرية من خواطر وانفعالات وتسجيلها تـسجيلاً يـتلاءم وطبيعة فـن الـسينما " [1] (هاملـت إنـتاج أمريكي حداثي عام ٢٠٠٣م) (الملـك لـير بإنـتاج أمريكـي حـيث تحـول (لير) من ملك-إلى صاحب مزارع يقسمها على بـناته . وتحـولت الأحـداث إلى صـراع الكاوبويـز للاسـتيلاء على المزارع المجاورة ، مع الحفاظ على الخط العام وتغيير أسماء الشخصيات)**

ومـا كـان لفـن الـسينما أن يعـيد إنـتاج مـسرحيات عالـمية كأعمال شكسبير إلاّ لعظمتها وقيمتها الدرامية التي تجسد قيم الإنسانية بخيرها وشرها.

يذكـر أحمـد رأفـت بهجـت : " لجـوء فنانـي السينما إلى مسرحيات شكسبير يرجع في المقام الأول إلى أن درامـيات هذا الشاعر العظيم مزدحمة بالشخصيات المتلئة حيوية وتتميز بأسلوب ديناميكي يساعد السينمائي على إعداد يوافق طبيعة فن السينما " [2]

وهـو يستـشهد بقـول لـورنس أوليفـيه : " لو أن السينما وجدت عام ١٥٥٩م * لكان شكسبير أعظم مؤلف سينمائي في عصره ، وأنه يمكن القول بأن أعماله كتبت خصيصاً للسينما " [3]

وبـناء علـى ذلك فإن آثار شكسبير السينمائية تنعكس في استخدام رجال السينما الصامتة لمسرحياته في أكثر من مائة فيلم . تتحرك في اتجاهات ثلاثة هي :

إرضـاء الـرغبات البدائية للجمهور . وهو السائد في السينما الصامتة . وتقتصر أغلبية أفـلام هـذا الاتجـاه علـى مجـرد تـصوير مـشهد من مسرحية لشكسبير . وتعكس مواقف الصراع والإثارة في النص الشكسبيري مثل مشهد (المبارزة) في (هاملت) **.

أمـا الاتجـاه الثانـي فـيقوم علـى تـسجيل مـشاهد شكسبيرية حية لنجوم مثل الفرنـسية سـارة بـرنار **Sarah Bernhardt** ، مـاكس ريـنهاردت **Max Reinhárdt** (النمـسا) ، جـود فـري تـيرل (بـريطانيا) استانيلـسون (ألمانـيا) إمـيل يانينجـر (ألمانيا)

---

١) أحمد رأفت بهجت . أضواء على الشكسبيريات السينمائية من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٧٠ (الفنون) مج١ ، ع٢ ، ربيع ١٩٧١م، ص ، ١١٤.

٢) نفسه

*) شكسبير ولد في عام ١٥٦٤ وتوفي عام ١٦١٦م.

٣) نفسه . ص ١١٤.

** وتـصديقاً علـى ذلـك تـتم المبارزة في أحدث معالجة معاصرة لهاملت (٢٠٠٣م) تتم كلعبة السلاح (شيش) ويستبدل السيف المسموم بطلقة مسدس يطلقها ممثل دور لايرتس **Laertes** على ممثل دور هاملت **Hamlet**.

فرانسزاكس بوشمان (أمريكا) . معظم هؤلاء كانوا يجدون في الأفلام الصامتة فرصتهم الوحيدة للخلود .. لاعتقادهم أن فن الممثل فن زائل.

أما الاتجاه الثالث فقدمته مجموعة من السينمائيين الجادين الذين يقتحمون عالم الشكسبيريات بوعي ونضج تامين . وقد ظهر هذا الاتجاه في عشرينيات القرن العشرين. ومن خلاله سُجلت بداية المواجهة الحقيقية لطبيعة الاختلافات بين العمل المسرحي والسينمائي.

ومن خلاله أيضاً أدرك مخرجو السينما الصامتة أنه بينما تُروى (تقدم وتعرض) المسرحية بالحوار في المحل الأول .. فإن الفيلم لابد وأن يعتمد على الصورة في المحل الأول .. ومن هنا اعتمدوا على فن البانتومايم (التمثيل الصامت) "[1]

ومن البداهة أن تتنافس على إنتاج أفلام صامتة عن مسرحيات شكسبير في بدايات صناعة السينما كل من أمريكا وانجلترا وإيطاليا :

١- شكسبيريات السينما الصامتة الأمريكية :

"قدمت أفلام عديدة مأخوذة عن شكسبير **Shakespeare**مثل عطيل**Othello** (١٩٠٣م) ماكبث **Macbeth** (١٩٠٨م) روميو وجولييت **Romeo And Juliet** (١٩٠٨م) ريتشارد الثالث **King Richard III** (١٩٠٨ م) تاجر البندقية **The Merchant oF Venice** (١٩٠٩م) يوليوس قيصر **Julius Caesar** (١٩٠٩م) الليلة الثانية عشرة **Twelfth-Night** (١٩١٠م) ..

والسمة المشتركة بين هذه الأفلام هي العجز عن التوصل إلى الفهم الكامل لأي أبعاد فنية أدبية للنص الشكسبيري.

وقد وصف المخرج الفرنسي (فكتور جاسيه) هذه الأفلام بأنها أفلام غير مهندمة ذات طابع فوتوغرافي رديء وممثلة بأسلوب ساذج ومبنية على سيناريو غير مفهوم بل يضحك وباختصار رأى (جاسيه) أن اليانكيز (وبعض الأمريكيين) قد شوهوا تماماً مسرح شكسبير"[2]

٢- شكسبيريات السينما الإنجليزية الصامتة :

وكانت بداية الإنتاج السينمائي لأعمال شكسبير هي (روميو وجولييت) إذ أنه :

---

١) نفسه ، ص ١١٧ .

٢) نفسه ، ص ١١٨.

في ١٩٠٨م ظهر أول فيلم بريطاني ماخوذ عن نص شكسبيري هو (روميو وجولييت) الذي صُور مباشرة من مسرحية كان يقوم ببطولتها الممثل الإنجليزي (جودفري تيرل) وفي ١٩١١م أخرج و.ج.باركر **W. G. Parker** مسرحية(هنري الثامن **King Henry VIII**) في فيلم بعد نجاحها على المسرح الملكي بلندن ببطولة (هربرت تيري **Herbert Terry**) ومن شروط إخراجها ألا يستغرق عرض الفيلم أكثر من عام حتى لا يؤثر في إقبال الجمهور على المسرح " [١].

٣- شكسبيريات السينما الإيطالية :

أما في إيطاليا فقد اتخذت المعالجات السينمائية منحىً آخر يعطي الأولوية في إنتاج أعمال شكسبيرية للناحية الاقتصادية فيما يبدو حيث :

" احتلت الأفلام التاريخية الصامتة مكان الصدارة في السينما الإيطالية لسهولة استعمال الأماكن التاريخية وانخفاض أجور (الكومبارس) . وهم من العناصر الأساسية في هذه الأفلام".

ومن أهم أفلام شكسبير في السينما الإيطالية الصامتة :

هاملت (١٩٠٨م) إخراج: ماريو كازيريني . روميو وجولييت (١٩٠٨م). الملك لير(١٩١٠م) إخراج : ليجورو" [٢].

٤- شكسبيريات السينما المصرية :

حظيت أعمال شكسبير باهتمام مخرجي السينما المصرية ومؤلفيها حيث تناول الكثير منهم – تيمات مسرحيات شكسبير واستوحى منها عمله السينمائي . فعلى سبيل المثال نجد أسماء لامعة في عالم الإخراج السينمائي المصري مثل يوسف شاهين الذي تناول فكرة انتصار الحب على الفروق الطبقية في فيلمه (الآخر) عام ١٩٩٩م.

يقول الناقد سمير فريد :

إن" فيلم (الآخر) ليوسف شاهين هو دعوة إلى حب مثل حب روميو وجولييت ولكن في مصر في نهاية القرن العشرين" [٣].

---

١) نفسه .

٢) نفسه ص ص ١١٩ - ١٢١

٣) سمير فريد . شكسبير كاتب السينما تقديم د نهاد صليحة المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ٢٠٠٢ ص ٤٥

وسبق تقديم روميو وجوليت لشكسبير بإخراج " محمد أمين تحت عنوان (ممنوع الحب) عام ١٩٤٢م . كما قدمها كمال سليم ١٩٤٤م أيضاً وتناولها عبد العليم خطاب في فيلم بعنوان (العلمين) ١٩٦٥م " .

هذا عن روميو وجوليت في السينما المصرية . وفي استعراض بانورامي لشكسبيريات السينما المصرية نجد أن :

" (هاملت) قد قدمها كمال الشيخ عام ١٩٧٨م . ثم قدمها حسن حافظ بعنوان (يمهل ولا يهمل) عام ١٩٧٩م " [١].

وكذلك قُدمت (عطيل) بأربعة رؤى سينمائية معاصرة : " (الشك القاتل) لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٣م و(المجد) للسيد بدير عام ١٩٥٧م . (عطيل) من إخراج حسن رضا ١٩٥٨م و(الغيرة القاتلة) لعاطف الطيب عام ١٩٨١م " [٢] .

وحظيت ترويض النمرة بأربعة تناولات سينمائية مصرية معاصرة :

حيث " (الزوجة السابعة) من إخراج إبراهيم عمارة عام ١٩٥٠م و(آه من حواء) لفطين عبد الوهاب عام ١٩٦١م ، (المتمردة) لمحمود ذو الفقار ١٩٦٣م وانتهاء بإيناس الدغيدي عام ١٩٦٦م " [٣] .

وقدمت (الملك لير) في تناول سينمائي مصري في فيلمين : "(الملاعين) بإخراج أحمد ياسين عام ١٩٧٩م ثم (حكمت المحكمة) لأحمد يحيى عام ١٩٨١م " [٤] .

ومع أن الجمالية خاصية من خواص الصورة سواء كانت صورة طبيعية أو صورة مصنوعة، آلية كانت أم بشرية أدبية أم فنية – مسرحية أم سينمائية– . ومع أن العناصر المكونة للصورة الجميلة تكاد تكون متقاربة ، **إلاّ أن الأثر الجمالي لا يتحقق إلاّ عن طريق التلقي أو الفرجة عن طريق المشاهدة (في حالة الصورة المرئية) أو الفرجة عن طريق الاستماع (في حالة الصورة السمعية) أو عن طريقهما معاً في آن واحد عبر وسيط سينمائي أو بالفرجة الحاضرة في عرض مسرحي.**

ولا يصادر هذا الرأي الآراء الكثيرة المتعارضة عند الكثير من الفلاسفة أو علماء الاجتماع أو علماء النفس أو نقاد الفن الذين **تداخلت آراؤهم ما بين مقدّر للجمال**

---

١) نفسه.

٢) نفسه.

٣) نفسه.

٤) نفسه.

محصورا في الشكل وقاصر إيّاه على المضمون، ومقوّم له من خلال ارتباط الشكل بالمضمون؛ وناف لوجود جمال أو قبح، ومسند لتقدير الجمال أو القبح في الصورة للمادة نفسها، أو لمتلقي الصورة نفسه.

ولأن الصور تتنوع في الفيلم السينمائي عنها في العرض المسرحي نظراً لتعدد المناظر والأماكن ولتعدد زوايا التصوير وتقنياته في الفيلم السينمائي ، وتعدد اللقطات ما بين اللقطة القريبة والقريبة جداً واللقطة البعيدة واللقطة المتوسطة .. وتقنيات المونتاج (التنسيق غير المتسلسل تسلسلاً منطقياً للمشاهد) لذلك يمكن القول إن جماليات الفيلم السينمائي أكثر تنوعاً وتعدداً عن جماليات العرض المسرحي . والمتأمل للعروض المسرحية التي تحولت إلى أفلام سينمائية أو الأفلام التي أعيد إنتاجها في عروض مسرحية سيجد تبايناً ملحوظاً بين الصورة وجمالياتها في تناول كل فن منهما عن الفن الآخر . إن المقارنة بين تقنيات الصورة وجمالياتها في إخراج تلك الأعمال الإبداعية سينمائيا ومسرحياً سوف تكشف عن عدد غير قليل من التباينات الجمالية في الفيلم عنها في العرض المسرحي.

• يمكن الإشارة إلى العديد من الأعمال الدرامية التي أنتجت بوصفها أفلاماً سينمائية ثم أعيد إبداعها في عروض مسرحية أوالعكس ومنها على سبيل المثال لا الحصر : (مس جوليا – جان دارك – الأيدي الناعمة – ريا وسكينة – رصاصة في القلب – سيدتي الجميلة (مسرحياً) و My Fair Lady سينمائياً – موسيقى في الحي الشرقي (مسرحيا) وصوت الموسيقى (سينمائياً) – كارمن – لعبة الست (سينمائياً) – قصة الحي الغربي – ميرامار – زقاق المدق – الناس اللي تحت – جميلة بو حيرد – سيد درويش ، إيفيتا.

ثالثاً:

جماليات النزعة الطبيعية في العرض المسرحي مس جوليا

جماليات النص وجماليات العرض المسرحي :

إذا كانت قراءة النص المسرحي فيما يرى السويدي أوجست سترندبرج August Strindberg (١٨٤٩–١٩١٢م) (بمثابة قراءة نوته موسيقيه لأنها مهارة صعبة ليس للكثيرين القدرة عليها) ؛ فكيف تكون قراءة العرض المسرحي الذي يترجم نصاً مسرحياً أو يفسره أو يفككه كشفاً عن تناقضاته ، وعن معناه الذي يرجئ النقاد التفكيكيون الكلام في اختلافهم حول معناه العام ؟ ومنهم إيهاب حسن * وجاك دريدا Jack Drida وإدوارد سعيد . وكيف تكون قراءة عرض مسرحي لم يستند إلى نص مؤلف ، ربما جرياً وراء فكرة (موت المؤلف) التي انتشرت في الأوساط الفلسفية والنقدية والأدبية والفنية عامة وفي الأوساط المسرحية على وجه الخصوص.

ومن البداهة أن يُفهم رأي سترندبرج على أنه يقصد المخرج الذي يتصدى لإخراج نص مسرحي ، لأن المختص بقراءة النوتة الموسيقية هو واحد من ثلاثة : المايسترو أو العازف الموسيقي أو دارس فن الموسيقى . وأعتقد أنه يشير نحو المخرج المسرحي الناقد والمحترف وليس غيره.

أما قراءة العرض المسرحي المترجم لنص مسرحي أو المفسر له ؛ فهي مهمة الناقد المسرحي المثقف ، المحترف ، المسلح بالنظريات النقدية والمستنبط من العرض الذي يتصدى لنقده شروط نقده ، دون أن يفرض على العرض نظرية نقدية معينة بشكل مسبق.

لكن الأمر يختلف في قراءة الناقد المسرحي التفكيكي لعرض مسرحي ارتكز على نص مؤلف، أو عرض آخر ينفي فكرة التأليف أو يتأسس على فكرة ذات خطوط عامة تتجاور فيها الصور وفق فنون التشكيل أو فنون توظيف لغة الجسد في التعبير ا لدرامي؛ ذلك أن القراءة هنا تسعى إلى البحث عن تناقضات الفكرة وتناقضات طرحها وتناقضات تشخيصها أو تجسيدها ، لأن الدلالة العامة للعرض مختلفٌ عليها عند

* أحد نقاد الأدب الأمريكي . وهو مصري كان والده مديراً لمديرية الشرقية في عهد الملك فاروق . لكن إيهاب هاجر إلى أمريكا في الأربعينيات من القرن الماضي.

المتفـرج الذي استقبل العرض ، وهي كذلك عند المتفرج الذي سيشاهدها بعد ذلك كلما تم العـرض في أي مكـان أو زمـان ، مهما طال الزمان ومهما تغيرت بيئات العرض ؛ فسوف يـرى كـل متفـرج علـى العـرض معنـىً ورؤيـة مغايرة نابعة من فهمه لرؤية مبدعه مؤلفاً كان أم مخرجاً ، وهذا أمر بدهي . ومن هنا فإن اختلاف رؤية كل متفرج للمعنـى الـذي رأه غيره سيظل يلاحق النص أو العرض دائماً وأبداً . ولذلك رأى جاك دريـدا ومعـه التفكيكـيون أنـه لا يوجد معنى تام لخطاب النص أو العرض . ومن هنا وجب إرجاء الحديث عن الاختلاف حول المعنى التام لكل خطاب إبداعي. وتلك نظرة فـيها لاشـك مـن ملامـح الفكـر العدمي ، وهي تتوج فكرة موت المؤلف التي استمدت أنفاسـها مـن فكـر نيتـشه الـذي طـرحه في كـتابه (موت الإله) حيث رأى أن مهمته انتهت عند خلق الكائنات والأشياء .

ولأن هـذا الـبحث يركـز جهده – أولاً – في اتجاه خروج النص المسرحي عن جنـسه الأدبـي والفني إلى جنس فني آخر هو فن السينما طلباً لحرية أوسع وأشمل في التعبير. وفي التفاعل غير المباشر مع جماهير أكبر في بيئات أوسع وثقافات مختلفة ، ثم يحدد جهده الرئيسي في اتجاه خروج الفيلم السينمائي عن جنسه الفني على هيئة عـرض مـسرحي عالمي أو محلي ، وعلى وجه الخصوص في سينما شادي عبد السلام – في خـروجها عـن جنـسها الفـني إلى جـنس فـني لا يـستند إلى نـص هـو فـن الـرقص المـسرحي الحـديث ، لـذلك يتمـثل أمـام الـباحث رأي سترندبرج الذي صدرتُ به هذا التمهـيد . إذ أرى صـعوبة قـراءة عـروض وليد عوني المسرحية لأفلام شادي عبد السلام بوصـفها (نـوته موسيقية) لأنني أجد نفسي وأنا أناشد خبرة الناقد المحترف والمثقف أن تعيـنني ، كمـا أناشد خبرة المخرج المسرحي أن تتضافر مع خبرة الناقد حتى أتمكن من الكـشف عـن جمالـيات الإخـراج في الـصورة الـسينمائية لعـروض شـادي عـبد الـسلام ومقارنـتها بالـصورة المـسرحية لعـروض ولـيد عوني التي تعتمد على لغة الجسد وعناصر الـسينوغرافيا في ثلاثـية (المومـياء – كرسي توت عنخ آمون – الفلاح الفصيح) إلى جانب الجهود المتعددة في الإخراج السينمائي العالمي في تحولها إلى إبداعات مسرحية .

لا شـك أن تناول مثل هذا الموضوع تناولاً علمياً لا يتأصل منهجياً دون التسلح بـثقافة الـصورة ومناط الجمال فيها ، على أساس أن الجمال لا يفارق الصورة الأدبية

أو الفنية باعتبارد توأماً لمعناها ومحتواها الفكري . ولاشك أن التسلح بثقافة الصورة في السينما والمسرح ، والقدرة على تشريحها للوقوف على جمالياتها وسر التركيب الإبداعي فيها يلزمني بتوظيف ما توصلت إليه في دراستي لعلم الجمال في الفصلين السابقين للوقوف على تقدير الفلاسفة للجمال وتقدير علماء النفس وعلماء الاجتماع والنقاد الفنيين والمسرحيين للجمال ، حيث يبدو الاختلاف حول تقدير الجمال عند كل طائفة منهم متبايناً ؛ فمنهم من يرى الجمال في الموضوع ، ومنهم من يراه في الشكل ، ومنهم من يرى الجمال في امتزاج المضمون مع الشكل ، ومنهم من يرى أن الجمال نابع من الذات الفردية المتلقية للخطاب أو للإبداع ، وآخرون ينكرون وجود شيء اسمه الجمال. غير أن اهتمام هذا البحث يتمحور حول مصادر الفكر الجمالي وآلياته من حيث النسق الجمالي وشاعرية تبايناته ومناط الجمال في التعبير المسرحي وفي التعبير السينمائي ، وتقنيات كل منهما كشفاً عن قيمة كل تعبير منهما ، ومدى اختلافه عن تعبير الفن الآخر.

"مس جوليا " وجماليات الإخراج المسرحي

لأن الصورة في السينما تختلف عنها في المسرح ، حتى وإن اتخذ كل من الفيلم – الذي تحول إلى إبداع مسرحي – أو المسرحية التي تحولت إلى إبداع سينمائي أسلوباً فنياً واحداً كالطبيعية مثلاً كما في العرض المسرحي (مس جوليا) لسترندبرج [1]، والفيلم الذي أخرجت المسرحية بوساطته سينمائياً فإن جماليات الصورة تختلف في معالجة المخرج السينمائي عنها في جماليات الإخراج المسرحي .

مع أن كلتا التجربتين (العرض المسرحي والعرض السينمائي لمس جوليا) يجسدان مقولة سوفوكليس **Sophocles** : **"إن متع الإنسان الصغيرة هي مصدر مآسيه"**

فقد سعت (جوليا **Julie**) إلى متعة صغيرة مع خادمها (جان **Jean**) وقد كلفتها حياتها . والمسرحية من فصل واحد يحتوي على ثلاثة مشاهد : (المشهد الأول) يبدأ بحوار عادي ، فالخادم (جان) يقف مع حبيبته (كرستين **Christina**) طاهية مطبخ القصر الريفي للكونت والد (جو ليا) يقص عليها منتقداً ما رآه من السيدة الصغيرة (جوليا) التي كانت تراقص الخدم ، بما فيهم (جان) نفسه ، الذي فضلته على غيره من الخدم

---

[1]) العرض المسرحي (مس جوليا) من إخراج "جيرهارد فيرلكر " على مسرح "شبيل راوم" بفيينا.

فور رؤيتها له لترقص معه رقصة (الفالس Valse). ويمتد حبل النميمة بين الخادمير لتدلي كريستين بوجهة نظرها المؤكدة لملاحظة (جان) الانتقادية لتنتهي إلى الحالة النفسية لمس (جوليا) مؤخراً ومرجع ذلك إلى فسخ خطبتها مع وكيل النيابة منذ أسبوعين . وفجأة يقطع دخول مس (جوليا) حديثهما لتصيب كرستين بالغيظ والغيرة الشديدتين بطلبها من (جان) أن يصاحبها في رقصة (الاسكوتيشا). وتجسيد ذلك بالتعبير الصامت حيث تفرغ (كرستين) غيظها في غسل الأطباق وإخلاء المائدة من بقايا الطعام ، وتوقد شمعة .

وبهذين الفعلين يكشف التعبير الدرامي عن الطبيعة المركبة للمكون الدرامي (أثر الغيرة والغيظ) وإحلال لغة الحركة بديلاً عن التعبير بالكلمات وهما متلائمان مع مركز كرستين الخدمي الطبقي في قصر الكونت . فالجمالية في ملاءمة العناصر البديلة للكلام لنقل الأثر الدرامي وتحقيق المصداقية عن طريق المسكوت عنه.

جماليات التعبير في العرض المسرحي النمساوي " مس جوليا " :

يرى بعض رجال المسرح في مجال الإخراج المسرحي إبداعاً وتدريساً ونقداً أن أسلوب إخراج نص مسرحي يلتزم بالضرورة اتباع أسلوب ذلك النص نفسه [1][2] غير أن د.أبو الحسن سلام [3] يرى أن ذلك ليس قاعدة ملزمة لبعض المخرجين ، خاصة أولئك الذين يتأسس إبداعهم في إخراج النص المسرحي على تفسيره أو تأويلة أو تفكيكه لا مجرد ترجمته إلى عرض مسرحي حي .

وإذا كانت جماليات الصورة في النص أو في العرض المسرحي نابعة من خصائص أسلوب تأليف النص، أو من خصائص أسلوب إخراج العرض المسرحي ، فإن عرض مسرحية (مس جوليا) باخراج النمساوي (جيرهارد فيردكو) مغاير لأسلوبها الفني الذي عرفت به ، فقد استبعد المخرج الأسلوب الطبيعي الغالب على النص جانباً ، وعمل على مغايرة الصورة المسرحية للنزعة الطبيعية في إخراجه لذلك النص ، في إطار تنويع العرض لعدد من الصور غير الطبيعية للحدث وذلك على النحو الآتي :

---

١) راجع . آراء سعد أردش " العرض المسرحي بين التأليف والإخراج" (فصول) مج ٣ ع ٢ أبريل مايو يونيو ١٩٨٢ . ص٥٠

٢) وراجع آراء أحمد زكي في كتابه عبقرية الإخراج المسرحي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣) د. أبو الحسن سلام ، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص ، الإسكندرية ، دار الوفاء للنشر ، ٢٠٠٣.

انفصال حركة الممثلين عن المعنى الذي يجسده حوارهم ، فالحركة لا تطابق الكلمات ويعمل ذلك على (تغريب Alienate) الحركة عن القول وليس في ذلك ما يطابق منطق الطبيعية.

□صراخ الممثلين الفجائي في أثناء التعبير الصوتي من غير دوافع حقيقية للصراخ حيث يصرخ ممثل دور " جان" في أثناء جلسة احتساء الجعة مع (جوليا) قائلاً: " في صحتك .. اشربي البيرة " [1] وليس في ذلك ما يطابق النزعة الطبيعية" .

□ تعمد حركة الممثلين إخفاء بعضهم بعضاً دون مبرر يوافق منطق النزعة الطبيعية.

□علو أصوات الممثلين إلى حد الصراخ بعد وصول الكونت وسماع رنين الجرس وهو مناقض لطبيعة الموقف الدرامي أيضاً ، إذ كان الموقف يتطلب أداء هامساً حتى لا يفتضح أمرهم لدى الكونت وبذلك كان الأداء في ذلك الموقف مفارقاً للنزعة الطبيعية.

□تباطؤ إيقاع أداء الممثلين بشكل عام . وهو أمر لا يعكس حالة اندفاع "جوليا" ومباغتتها لخادمها بما لا يعكس تسارعها نحو استدراج "جان" وهذا مفارق لطبيعة الحالة المزاجية والنفسية وحالة التهيؤ الجسدي للرقص والمرح مع الخدم وسائس الخيل.

□ وجود ستارة شفافة تفصل الحدث الذي يجسده المثلون على المسرح عن جمهور الصالة بحيث يرى الجمهور الحدث مجسداً بالممثلين من وراء تلك الستارة الشفافة. وهذا ليس من النزعة الطبيعية ولكنه يدخل ضمن عناصر الأسلوب التعبيري. فهذه الستارة الشفافة تفصل العرض عن الصالة وتُجسد فكرة عزل الحدث عن المنطق الطبيعي للحياة ، فهو بذلك يعد حدثاً مغايراً لطبيعة العلاقة المنطقية ؛ كما هي في الحياة المعيشة . وبذلك يتلون الحدث بلون النزعة التعبيرية ويبتعد عن النزعة الطبيعية على الرغم من أن المخرج جعل رائحة قلي كرستين للبيض تنساب إلى أنوف الجمهور في صالة المسرح بما يوعز في المشهد الافتتاحي بأن العرض يتخذ أسلوب النزعة الطبيعية – مع أنه يخلط الأساليب – .

---

1) سترندبرج ، مس جوليا ، ترجمة محمد توفيق مصطفى ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويت ، ١٩٧٠.

• هو لون من الأسلوبية stylization ، إذ يعد صراخه بمثابة خط أحمر تحتها لتأكيد نزولها السريع عن درجتها الطبقية العليا.

□قطع ممثلة دور جوليا للستارة الأمامية الشفافة التي تعزل الشخصيات عن المجتمع الأكبر (مجتمع الجمهور في الصالة) بالموسى الذي أعطاه لها جان لتقطع به شريان ذراعيها بما يجسد فكرة تخلصها من فكرة الارتباط بجان ، وتحررها من ذلك السجن الذهني الذي ترمز الستارة الشفافة إليه تاركة جان خلف هذا الحاجز الذهني الذي يعيش خلفه حيث ما يزال يعيش حلم اليقظة في الصعود إلى طبقة الملاك والنبلاء ، وهو الفاقد للشرف – بحكم تدني شريحة الطبقة – طبقة الحثالة التي ينتمي إليها . وتظل كريستين حبيسة سجنها النفسي سجينة أفكارها عن الدين والكنيسة وشرعية الارتباط والوظيفة الحكومية ذات العائد الثابت والمعاش المضمون .

□تظهر جماليات النزعة التعبيرية في حركة جوليا للستارة الشفافة الأمامية وما يرمز إليه ذلك من تجسيد حالة التحرر من سجن فكرة الهبوط إلى القاع. في مقابل التضاد المعنوي الرمزي الذي يجسده بقاء الخدم (جان) و(كرستين) في سجن الخدمة (الطبقة الدنيا).

□ كما تتجسد جماليات الدلالة الدرامية لتوظيف الضوء في لحظة الممارسة الجنسية بين جان وجوليا حيث تُطفأ أضواء المنظر بداخل المطبخ وتنبعث من الخارج أشعة ضوء من باب غرفة جان الذي يقع على يمين المنظر حيث تأخذ حركة جان وجوليا إيقاع البطء الشديد الذي يجسد اللحظة الرومانسية خاصة مع الموسيقى الخلفية المصاحبة للحدث حتى نهاية عملية الاتصال الجنسي بينهما .

□وتتجسد أيضاً جماليات النزعة الرمزية في حركة سقوط جوليا على الأرض ورأسها في مقدمة أرضية المسرح في مواجهة الجمهور وجسدها ممدد في اتجاه أعلى المسرح مع وقوف جان فوقها ، وما يدل عليه ذلك التكوين شبه الهرمي إذ يعكس ما آلت إليه جوليا *.

□ولا شك أن حذف المخرج النمساوي لمواقف الغناء والرقص في عرضه هذا قد أفقد العرض أحد أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي ليس لمس جوليا

---

* في عرض قدم أخيرا في قصر التذوق بالإسكندرية من إخراج جمال ياقوت . استعاض المخرج برقصة تعبيرية تشخص حالة السقوط والممارسة الغرامية عن طريق توظيف الخدم في أداء رقصة ترمز إلى ما يجري في غرفة جان بينهما مع مصاحبة موسيقية معبّرة. وهو العرض الذي يشكل الجزء التطبيقي من دراسته لتعدد الرؤى الإخراجية لمس جوليا . والتي هي موضوعه لنيل درجة الماجستير من قسم المسرح بآداب الإسكندرية ، وتشخيص الموقف هكذا يدخل في إطار جماليات الأسلوب التعبيري

فحسب، ولكن لكل أعمال سترندبرج ومن ثم فقد خسر العرض بذلك العديد من الصور الجمالية إلى جانب خسارته لركنين أساسيين من أركان البناء الدرامي في مسرح سترندبرج دون مبرر فني أو درامي أو إنتاجي ، هذا إلى جانب خلط الأساليب الفنية في ذلك العرض- وما هو غير مستحب في مثل هذه الأعمال العالمية الكبيرة - .

➤تكمن جماليات الصورة في المشهد الثاني في الصوتيات الصادرة عن غسيل (كرستين) للأطباق بديلاً عن الكلام ، إذ تعبر اصطكاكات الأطباق المتتالية في عملية الغسيل محل تعبيرها الكلامي، حيث حلت اللغة غير الكلامية محل تعبيرها الكلامي عما تشعر به من غيظ بسبب سطو سيدتها الصغيرة (جوليا) على رجلها وحبيبها (جان) الذي هو في عرف خطيبها - حسب اتفاقهما معاً - فهي بوصفها خادمة وإن لم تقدر على البوح بما يعتمل بداخلها من اشتعال نار الغيرة ، فلن تعدم القدرة على ندب أدوات تقديم الطعام لتصرخ أو تندب حظها نيابة عنها ، ولا شك أن الصورة هكذا أبلغ درامياً وأبدع جمالياً مما لو كانت (كريستين) قد عبرت عن تنفيسها بالكلمات ؛ فالصورة على النحو الذي عرضت به يُعمق فكرة التباين الطبقي وكَبْت الشخصية الدنيا في المجتمع الطبقي لمشاعرها الحقيقية حيث تراقب تعبيرها رقابة ذاتية وتكبت شعورها بالظلم والهوان وتعبيرها عنه بالكلمات . غير أنها تتخذ طريقة أخرى غير كلامية لا تؤاخذ عليها ، خاصة وأن النص لم يعبّر عن هذا الموقف النفسي لكريستين بالكلمات - وإنما عبّر بغير الكلمات ؛ بتجسيد صورة التنفيس بأدوات تقديم الطعام بدون طعام ، مما عمّق الدلالة بإبطال فاعلية التواصل في العلاقة بينها وجان حيث غسل الأطباق التي أكلا فيها سوياً ، بما يشي بانتهاء حالة المشاركة بينهما.

وإذا كانت المقابلة بين عنصرين نقيضين في صورة واحدة هي وسيلة مهمة من وسائل صنع جماليات الصورة ، فإن سيكولوجية غسيل الأطباق المتمثلة في الضوضاء الصوتية لعملية وضع الأطباق وتناولها بشيء من الحدة - وإن عكست حالة يأس كريستين من نجاح تواصل علاقة جان بها حبيبة وخطيبة - إلاّ أن إشعالها لشمعة فوق مائدة الطعام تعطي أثراً درامياً وجمالياً يؤكد الدلالة المقابلة أو المضادة لحالة اليأس في أفق التوقعات ؛ إذ تكشف عن التوقع المستشف لأمل رجوع جان لها في

نهاية الأمر ، وتكشف عن واقعية تفكيرها وفهمها المستشف لاستحالة فكرة التزاوج بين الطبقات استشفافاً حسياً وليس عن طريق الإدراك.

ولو أخذنا برأي بعض الفلاسفة ومن شايعهم من علماء النفس والاجتماع والنقد بأن مناط الجمال كامن في الصورة أو الشكل وليس في موضوعها ؛ فإن في اجتماع عنصرين في تلك الصورة المسرحية وهما عنصر الصوت مؤثراً درامياً بديلاً عن التفجير الداخلي النفسي لممثلة دور كريستين ، وما يجسده من طبيعية في الأسلوب الحقيقي الذي لا تستطيع الخادمة في إطار المحيط البيئي الذي تعيش فيه (القصر ووظيفتها الخدمية) أن تعبر عن غيظها من سيدة القصر لاعتدائها على ما يخصها كما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاعرها ووجدانها وإنسانيتها حتى لا تطرد إلى الشارع أو ينكل بها لأنها من الطبقة الدنيا ؛ دليلاً على استبدال القول (المسكوت عنه) بالتنفيس الحركي وإسقاط كبتها بوسائل مختلفة ؛ إذ تحل قرقعتها الأطباق بديلاً عن لغة الكلام لتعذر تعبير كريستين القولي بسبب الجبر الطبقي الواقع عليها .

أما العنصر الدرامي والجمالي الثاني في مكونات تلك الصورة المسرحية المجسدة فهو إشعال كريستين للشمعة . فعن طريق صوتيات غسل الأطباق والضوء الضئيل للشمعة جمع النص في الصورة بين الصوت والضوء . وهو جمع بين عنصري الحياة . فالصوت والضوء هما دليلا الحياة . ولا شك أن عنصر الحركة والسكون - حركة غسل الأطباق مع سكون كريستين - تعمق دراميات الصورة وتكثف أثرها الدرامي والجمالي تكثيفاً بليغاً ، خاصة إذ يشف التعبير بضوء الشمعة الذابل عن جزء من حقيقة شبق سيدتها جوليا وعن ملمح العرق الوراثي، فكرستين تسترجع عبر ذاكرتها التخيلية تاريخ سيدتها الكبيرة والدة مس جوليا في بداية علاقتها بالكونت والد جوليا ، وقد كانت علاقة غير شرعية جاءت جوليا نفسها ثمرة تلك العلاقة. كما تكشف عن انتهازية (جان) وانحطاط أخلاقه . وذلك يؤكد تأسس الصورة على عنصري (البيئة والوراثة) ويؤصل للنزعة الطبيعية التي انبنى عليها الأسلوب الدرامي للنص.

وإذا كانت المباغتة إحدى تقنيات الصورة الجمالية ، على أساس أن مفاجأة المتلقي بالصورة المسرحية تستفز مشاعره ، إذ تُهيئه نفسياً لتلقي أثر درامي كان قد توقعه . فلما فوجئ بأثر درامي مغاير لما توقعه استُفزت مشاعره. لأن الأثر الدرامي الناتج عن الصورة التي تلقاها جاء مخيباً لتوقعاته . وجماليات الصورة أو تشوهها هي

التي تحرك مشاعر متلقيها وتشكل وجدانه ، بحيث يبدي قبولها المستمتع بها لانعكاس جمالياتها على نفسه ، أو المستنفر منها لانعكاس تشوهاتها على نفسه .
وقد ظهرت تقنية المباغتة في دخول (جوليا) الفجائي في أثناء حكي النميمة الدائر بين كريستين وجان حول تصرفات (جوليا) الغريبة التي لا تناسب وضعها الاجتماعي الطبقي، ثم مفاجأة جوليا لهما بطلب مصاحبة جان (خادمها) لها في رقصة (الإسكوتيشا). وبذلك تصبح المباغتة مركبة من ناحية ، حيث تباغتهما (جوليا) عند دخولها الفجائي عليهما مما يؤدي إلى قطع حبل التواصل الحواري ، ثم تضاعف من مباغتتها لهما — من ناحية ثانية – بطلبها شبه الآمر لجان بمراقصتها . ولأن تقنية التراكيب في مكونات الصورة الدرامية تشكل عنصر فرجة جمالية ، فقد حققت تقنية التركيب لعنصر المفاجأة في الصورة تقنية أخرى من تقنيات صنع جماليات الصورة وهي تقنية التماثل حيث المفاجأة الثانية لهما تماثل المفاجأة الأولى لهما أيضاً .
وبانتهاء المشهد الثاني (الصامت) تكون كريستين قد لملمت مشاعرها المتناثرة ، مع لملمتها لبقايا الطعام من على المائدة بعد أن تكشفت لها بعض ظلمة من نفس سيدتها (جوليا) وبعض ظلمة من نفس حبيبها وخطيبها (جان) وهو ما جسدته بإشعالها للشمعة فوق مائدة الطعام، تأكيداً رمزياً على معرفتها أو تعرفها على مشاعر "جان" وعلى انتهازيته ، ومن ناحية أخرى للتأكيد على أمل استمرار العلاقة مع جان حتى ولو كانت شاحبة . ويظهر الرمز في المسرح مجسداً تجسيداً مادياً ، مرئياً أو مسموعاً – ماثلاً في ضوء الشمعة وتوقيت إشعالها وفي اصطكاك الأطباق في توقيت غسلها بما تحدثه من ضوضاء إيقاعية بتماثل الصوتيات الصادرة عنها في الحدة وفي التتابع والتداخل مع صوت انسياب مياه الصنبور في حوض غسيل الأطباق ، لاشك أن الرمز هنا هو أحد عناصر تشكيل جماليات الصورة المسرحية بتوافق توقيت ظهوره كرد فعل مرئي أو مسموع – غير لفظي – ليعبر تعبيراً بلاغياً عمّا عجز الكلام والفعل الظاهر والمباشر عن التعبير عنه في ظل الظرف الذي وجدت فيه (كريستين) نفسها (وضعها الاجتماعي ومكونها الوراثي) بوصفها تجسيداً للشخصية في النزعة الطبيعية.
تتكرر تقنية المباغتة أيضاً للمرة الثالثة ولكن مع بداية المشهد الثالث أو المستوى الثالث من مستويات تطور الحدث ، حيث تباغت (جوليا) و(جان) كريستين

بدخـولهما علـيها في المطـبخ بعـد أن انتهيا من الرقص لتطلب (جوليا) من (جان) أن يـستبدل ملابـسه ثـم تجالـسه لاحتـساء الجعـة . وتتكثف مباغتتها لكرستين في رفع (جولـيا) الكلفـة بيـنها و خادمهـا (جـان) لتصيبهما بالدهشة. والدهشة محركة للمشاعر ولـلإدراك معـا . ويـتولد عـنها التـساؤل الـذي قـد يكـون غـير ظاهـر — حسب الظرف الموضـوعي كما في حالة كريستين — وقد يكون سلبياً حالة انسحابها من المطبخ في حركة عـصبية أو شـبه عـصبية ؛ تـسعد لاشـك سـيدتها (جولـيا) تعـبيراً عـن انتصارها عليها باسـتحوازها علـى خطيـبها. ويحقـق شـعور (جولـيا) بالانتصار بصفتها امرأة على امرأة أخـرى — بغـض النظـر عن المستوى الطبقي وتفاوته هنا — يحقق لجوليا الانتشاء الذي يظهـر في متابعـتها المبتـسمة بطـرف عينـيها لطـريقة الخـروج المكـبوت والـصامت لكريـستين، وهـو يعكـس بالنـسبة لجوليا جمالية التعبير والابتهاج ، بينما يعكس نقيض ذلك بالنسبة لكريستين .

على ذلك تتراوح جماليات التعبير ما بين الروعة والتشويه في نفس (جان) المعلق بين ارتباطه الطبقي المشدود بالمستوى الاجتماعي الأدنى ، ورغبته في التعلق بحبل الطبقة العليا المتدلـي لـه طـرفه عـن طـريق (جولـيا) — سـيدتـه — في ليلة معيّنة يتاح فيها التحـرر مـن قـيود الطبقـية والعـبث واللهـو في عـرف المجـتمعات الأوروبـية كلـها وتقاليدها مما يتيح التقارب الإنساني بين السادة والخدم . وجان مغتبط لهذا ومتوتر لـذاك أي أنـه في حالـة تعبير تشوبه الروعة لمجرد بزوغ شعاع أمل يتمكن من تسلقه صـعوداً نحـو طـبقة الأسـياد ويـشوبه التـشويه في كـونه مقـيداً من ساقه بحبل ثابت مـشدود إلى أرضـية طبقته الاجتماعية الدنيا فلا هو قابع في الأرض عن قناعة منه ولا هو قادر– بعد – على مواصلة حلم الصعود إلى سماء أسياده.

وبيـنما هـو مـشدود إلى حبل تحرش جوليا به المجدول بكلمات غزل متهور عابث ، وشـبه طفولي عالي النبر تكشف له جوليا عن ميلها نحوه ؛ تتسلل كرستين منسحبة منكـسرة لـتكمل جولـيا لعـبة الحـراك الطبقـي نزولاً منها إلى مستوى الخدم ويسرح خياله الإيهامي صعوداً للتشبه بطبقتها الأرستقراطية .

كـذلك عبّـر صـمت كرسـتين وانـسحابها مـن ملعـب المـواجهة الطبقـية التي أشـعلتها جولـيا عـن تيقـنها بحـسها أن كـلاً مـن جولـيا وجـان في لعـبة انـدفاعهما

الإيهامية في اتجاه مغاير لاتجاه مسيرة طبقته سوف يكتشف كل منهما في النهاية أنه سلك طريقاً مسدوداً . لأنه حوّل اللعب الإيهامي إلى واقع إذا أفلت الأمر من يد (جوليا) في (حجر جان) الذي تعمد فهم عبث (جوليا) بوصفها ابنة الطبقات العليا - التي تميل إلى اللعب بعواطف أبناء الطبقات الدنيا - تعمّد فهم عبثها ذاك على أنه تحرش به ، تجسيداً لطبيعته الدنيا التي تأخذ كل شيء على محمل الجد تبعاً لمعاناتها الحياتية .

ويتأكد ذلك الحدس من خلال عدد من المناوشات الصغيرة بين جوليا وجان إذ تتهمه بالتمثل بالأرستقراطية على الرغم من كونه خادمها وتطلب منه أن يقبل حذاءها فيحذرها من اللعب بالنار وتتهمه بالغرور ثم يتسلل إلى وجدانها بمونولوج يزعم خلاله أنه مرض ذات يوم لأنه لم يستطع أن ينال الفتاة التي أرادها . مرض كما يمرض الأمراء الذين لا يأكلون ولا يشربون بسبب الحب الخالص . ليخلص في نهاية مونولوجه إلى الزعم بأن الفتاة التي مرض من أجلها هي (جوليا) نفسها . وهنا تكون جوليا قد استسلمت له أو كادت تستسلم فانتهز حالة هرج الفلاحين في الحديقة واقترابهم من المطبخ ، وأقنعها أن تقبل اقتراحه بأن يدخلا إلى غرفته حتى لا يراهما أحد . وبسقطة دخولها إلى حجرة خادمها يبدأ المشهد الثالث أو المستوى الثالث في خط تطور الحدث بفاصل من رقص الباليه ، حيث يدخل الفلاحون وهم في حالة رقص وانتشاء على أنغام أغنية شعبية .

ولي وقفة هنا حول المفارقة الدرامية في غرائبية طلب جوليا من خادمها بأن يقبّل حذاءها في الوقت الذي تتنازل فيه باحتساء كوب من الجعة معه . وهي مفارقة تكشف عن تناقض الصورة الدرامية التي تأسست على تناقض فعلها في وحدة التعبير الدرامي ، حيث تتقنع بقناع طبقتها العليا ، وبقناع الطبقة الدنيا حيث الجذر الطبقي لأمها . وفي ذلك تفعيل لعنصري (البيئة والوراثة) بوصفهما أساساً للنزعة الطبيعية .

على أن ما يلفت نظر الباحث هي صورة الاستدراج المتبادل بين جان وجوليا ؛ حيث استمراء كل منهما لسحر التزييف غير الواعي في خطاب استدراجه للآخر . فلاوعيها يقودها مغمضة العينين إلى الدرك الأسفل عند قدمي خادمها وهي تظن أنها تستدرجه بينما هو يخطط ليستدرجها بوعي موهماً إيّاها بأنه منجذب نحوها دون

قدرة منه على منع ذلك . وفي لعبة التذاكي المتبادل تلك تبرز جماليات الصورة للمتلقي إذ يدرك المشاهد أن كليهما يستدرج الآخر ، ومع ذلك يشفق على جوليا من مغبة مسعاها نحو السقوط من أجل متعة صغيرة دون أن تعي هي أنها قد أوقعت نفسها في حفرة ستؤدي إلى حتفها في النهاية .

هكذا تعمل تقنية المباغتة بسحرها على تطوير الحدث من موقف النميمة إلى موقف الصدمة العاطفية ، ومواجهة كريستين الصامتة أو الساكنة لها إلى موقف الطقس الراقص الذي يطور الحدث ويعزز دور الشبق لدى كل من الرجل (جان) والمرأة (جوليا) مما يدفعها إلى السقوط ويدفعه إلى الصعود عليها نحو حلم عمره المتوهم بالخلاص من ماضيه وحاضره حيث الكونت والجرس المعلق وتلميع حذاء الكونت وطأطأة الرأس والانحناء لأوامره .

في هذه المسرحية :

" يبني سترندبرج خطته الدرامية على خطين دراميين متقاطعين يسيران في اتجاهين متناقضين حين يصعد جان إلى أعلى وتسقط جوليا إلى أسفل ولكنهما يلتقيان في لحظة الصعود والهبوط ، ويمثل تقابل أحلامهما العقدة الدرامية " [1]. وذلك قريب من فكرة (الأرجوحة) ، حيث تصعد أسرة ممثلة لطبقة ؛ بينما تهبط الأخرى معبرة عن هبوط طبقة أخرى.

إذن فقد تفجّر حلمه بالخلاص من ذلك كله فور دخول جوليا وهو خلفها إلى غرفته ثم دخولهما إلى المطبخ من جديد ، فهو مطبخ صنع أحلامه أيضاً – على مستوى الرمز – . وفيه يقرر رحيلهما معاً باقتراح منه إلى سويسرا ليمتلك فندقاً بمال أبيها الكونت وقد حثها على الاستيلاء على ما يكفيهما من المال لامتلاك فندق على البحيرات حيث الصيف الدائم وأشجار البرتقال ، في تطلعه إلى تحقق حلم صعوده إلى الطبقة الأرستقراطية.

وهنا تبرز جمالية الموقف الدرامي في تفرده المنطلق في الكلام تصريحاً بحلمه في امتلاك فندق من الدرجة الأولى بعد أن امتلك السيدة الأولى في مقابل صمت جوليا دون إنصات منها لحلم يقظته المعلن. أملاً في أن تسمع منه كلمة حب واحدة . والإنسان

---

١) د. أحمد سخسوخ . مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٣م

يأمل في الحصول على ما يعوضه عمّا افتقده ، وجوليا افتقدت عطف الأب فهو لاهٍ عنها، وافتقدت حنان الأم فهي ميتة ، وهي الآن بعد أن أعطت نفسها للرجل الذي شاركها في لعبة الاستدراج الجنسي توقعت منه أن يعوضها عما تفقده ، وهو الحب . غير أنه لا ينبس بالكلمة خاصة في هذا القصر الذي لم يعرف سوى الأوامر والنداء الآلي عبر الجرس المعلق . هذا بالإضافة إلى أن الخادم جان لا يعرف ما هو الحب في ظل وضعه الطبقي المتدني وثقافته النفعية الانتهازية . ذلك أن كلمة حب لهذه الطبقة تشير إلى معنى آخر قد أراد سترندبرج هنا أن يشير إلى اختلاف معنى القيم ما بين الطبقتين .

وتبرز الصورة الجمالية بروزاً موضوعياً في إدراك كل منهما للحاجة الحقيقية التي يفتقدها ويعمل على الحصول عليها من الآخر فهي تحتاج إلى كلمة (أحبك) أي إلى شيء معنوي ، وهو يحتاج إلى المال فحسب ولا شيء غيره . حتى يحقق عن طريقه حلمه في الحصول على لقب (كونت) ويبرز مناط الجمال في صورة المواجهة الدرامية حيث تكتشف جوليا أنها بعد أن سرقت مال أبيها الكونت وسلمته لشريك رحلة اغترابها في سقطتها وغربتها التي تستعد لها استعداداً نفسياً تكتشف بأنها شريكة لص . وهنا تدرك معنى السقوط فتتقبل وهي صاغرة احتقار خادمها لها وهو يأمرها بحزم بأوامر تمتثل لها على الفور فتصعد لتسرق مال أبيها بعد أن انتهيا من جلسة الشراب معاً . وهي جلسة تتجسد فيها مفارقة الحراك الطبقي خير تجسيد إذ تحتسي هي كأس الجعة بينما يحتسي هو كأساً من نبيذ الكونت تمثلاً إدعائياً منه بأنه أصبح من الطبقة العليا عن إدراك . وتمثلاً غير مدرك منها بأنها من جنس أمها في سيرتها الأولى قبل أن تصبح سيدة القصر وهذا موقف كآبة وإثارة للشفقة وتأمل لسقطتها بعد تألق موهوم .

في مقابل صورة امتثال السيدة لأوامر خادمها اللص تظهر صورة أُخرى للامتثال . ولكنه ليس امتثالاً للبشر بل هو امتثال روحاني ، حيث تدخل كريستين وهي تستعد للذهاب إلى الكنيسة . وهنا يظهر تضاد قيم الامتثال للشر في حالة السيدة جوليا والامتثال للخير في حالة الخادمة كريستين التي ترفض البقاء في البيت بعد أن تدنس . والجمال هنا يكمن في التماثل غير التام وتقنياته في اختلاف وجهتي الامتثال ما بين جوليا وكريستين، فجوليا تمتثل لقائد جسدها وشهوتها ، بينما تمتثل كريستين لقيادة روحانية انطلاقاً من نظرة عقائدية عمياء لطبقتها . والامتثال

الأول سريع الزوال ومؤدٍ إلى الدمار والانتحار والشفقة . أما الثاني فقياده وازع ديني روحانـي لا يـزول ، لأنـه حقـق لكريستين التوازن الوجداني وهدوء الروح واستقرار الـبدن . وبـذلك يكـون بيـنهما تماثـل في الموضوع واختلاف في قيمة تماثل كل منهما ووجهـتـه. وهـو أمر يحقق جمالية التعبير والتصوير في الحدث ا لدرامي لأنه يجمع التماثل ونقيضه في صورة واحدة.

جماليات لعبة التعويض :

تكشف الصورة عن جمالياتها أيضا عبر تقنية التعويض التي تتكشف من خلال سـريان الـدماء في الحـدث المـسرحي . فإذا كانت مسيرة جوليا نحو هوة سقوطها طلباً للتعويض عن حالة اغتراب وهي داخل قصر والدها الذي يهملها ، ومع غيبة الأم عن الوجـود . وهـي الـتي لـو وجـدت لشكل وجودها صمام أمان لمسيرة الفتاة . خاصة إذا كانـت تعيش حالـة اغـتراب مع عالم أبيها وطبقتها . بالإضافة إلى الدور المهم والفاعل لعنـصر الـوراثة ، حـيث ورثت من أمها جينات طبقتها الدنيا حين كانت خادمة لأبيها ومطـية لـشهواته . وهـذا مـا يـبرر وجودها طوال جريان الحدث المسرحي في المطبخ بين الخـدم وساسة الخيل والفلاحين كما تتكشف في الحدث جدلية التعويض في حياتها . فهـي تـستعيض عـن خطيبها (وكيل النيابة) أحد أفراد الطبقة الأرستقراطية بخادمها . بعد أن حاولت إخضاع خطيبها وترويضه بسوطها بديلاً عن ترويضها لكلبتها (ديانا) الـتي هجـرتها. ولأنهـا لم تقـدر علـى تـرويض كلبـتها فحاولـت تـرويض خطيـبها الأرسـتقراطي، ولمـا فـشلت في ذلـك فـسخت خطوبـتها مـنه ، ثـم إنهـا تعـاود لعـبة الترويض باتخاذ عصفور . كما حاولت ترويض خادمها ، فإذا به يروضها لأنه أدرك بحيلـته أنهـا هـي التي تحتاج إلى من يروضها ، فلما فشلت – إذ حدث لها عكس ما سـعت إلـيه – لجـأت مـرة أخـرى إلى اصـطحاب عصفورها معها في رحلة غربتها مع عـشيقها (خادمهـا) ولكـنه يقـضي علـيها وعلـى لعبـتها ؛ إذ يهـوى علـى العصفور بالساطور فيقتله لينهي لعبة التعويض التي تمارسها منذ البداية بلا توقف.

هـنا فحـسب تتخذ قرارها الأخير عن وعي ، إذ تواجهه بحدة حاضّة إيّاه على قتلها هـي أيـضاً بعـد أن كانـت متأهلة للرحيل معه . معبرة عن كرهها له ولجنس الرجل وعن رفضها للسفر معه .

تظهر جماليات التعارض في الصورة المسرحية عن طريق تقنية صورة الرحيل عن ذلك البيت المدنس . فجوليا كانت تعتزم الرحيل مع جان إلى سويسرا في حين كان عزم كريستين على الرحيل من البيت إلى الكنيسة ومنها تنطلق خارجه بعد شهور. وهي لا تحيد عن ذلك حتى مع استنجاد جوليا بها لترحل معهما إلى سويسرا لتكون وسيطاً بينهما فهي تمقته الآن وتمقت جنس الرجال من جنسه ؛ إلاّ أن كريستين ترفض أن تستعين بها جوليا على جان في رحلتها التي كانت تعتزم القيام بها . فها هي تفتقد كل ما حولها .. تفتقد عطف الأب وحنان الأم ومصاحبة كلبتها وخطيبها وخادمها وبكارتها وعصفورها ، ثم تخسر نفسها أخيراً بعد أن خسرت عالمها كله ولم يتبق لها شيء واحد لتخسره . ففيم استمرارها في الحياة جسداً بلا روح ؟ بعد أن فقدت ما ينسبها إلى الطبقة الأرستقراطية . وما ينسبها إلى الطهارة . بعد أن فقدت الشرف مع رجل وضيع معدوم الشرف ؟ لذلك أقدمت على الانتحار طلباً للعلو والتسامي الروحي الذي تفتقده طبقتها وتفتقده طبقة خادمها ، وذلك بخروجها وبيدها موسى الحلاقة الذي قدمه لها جان عديم الشرف الذي لم يفقد شيئاً كان يمتلكه من قبل ، وهو يدرك أنه لن يفقد شيئاً طالما تبع صوت الجرس المعلق على حائط المطبخ وطالما وضع عينيه على حذاء الكونت وأرهف أذنيه صوب مصدر الصوت المتوقّع من قبل أن يصدر ! ! خشية أن يباغته الرنين .

على أن مناط الجمال الأساسي في الحدث كله ماثل في لعبة الاستدراج نزولاً وصعوداً متفاعلة مع لعبة التعويض التي تشكل دفعاً حقيقياً إلى لعبتهما الإيهامية الإسقاطية.

لقد عبّر سترندبرج في مقدمة المسرحية عن ذلك ببلاغة إذ يقول : " إن انهيار إحدى الأسر يستبطن ازدهار أسرة أخرى تتمكن بسببه من النهوض ، في حين يشكل تعاقب الصعود والهبوط (الأرجوحة) واحداً من مفاتن الحياة الأساسية" [1]

---

[1]) سترندبرج . مقدمة مسرحية مس جوليا . ترجمة محمد توفيق مصطفى . سلسلة من المسرح العالمي . الكويت . ١٩٧٠

رابعاً :

جماليات اللقطة السينمائية في عرض مس جوليا بين التعبير والوسيط (الكاميرا)

لا يكفي في السينما أن يُخلص الممثل في إتقان أدائه للدور الذي يمثله – كما في المسرح – حتى يتمكن من جعل المتفرج يكره الشخصية أو يحبها ، أو يتمكن من خلق تأثير درامي وجمالي يحرك مشاعر المتفرجين . ذلك لأن وبين المتفرج وبينه وسيطاً تمر الصورة عبره.. وهو الكاميرا Camera . فما لم تكن اللقطة السينمائية مدروسة وحساسة وتعكس الذات الداخلية للمصور ، فلسوف تذهب جهود الجميع (الممثل والممثلة ومصمم المناظر والماكيير ومصمم الأزياء ومصمم الإضاءة والمونتير وجهود المخرج) هباءً ، ففي المسرح تتجلى البداية الجيدة لتخيل الشخصية مع الصورة التي يصفها المخرج أو المؤلف لنا في أول مرة كما يقول هايز جوردون[1] H. Gordon . وفيما تتحدث به الشخصيات في الحوار عن نفسها أو عن غيرها من الشخصيات أو فيما يشكل دليلاً على سلوكها في الحدث . إلاّ أن مثل هذه البداية لا تكون كافية في السينما لخلق تأثير درامي وجمالي في مشاعر المتفرجين ما لم تسهم اللقطة السينمائية بكافة أنواعها قريبة أم قريبة متوسطة أم لقطة عامة أم لقطة قريبة جداً أم لقطة مقتربة Traviling in أم مبتعدة traviling out في تأكيد مصداقية ذلك التأثير أو خصوصية اللقطة التي تضفي على الصورة خصوصية التعبير وفق أسلوب المصور وثقافته . يقول جاي روبي Jay Ruby : " إن الكاميرا مقيدة بثقافة الشخص الذي وراءها . ودائماً ما تتضمن الصور والأفلام اتجاهين اثنين :

الاتجاه الأول : هو ثقافة الذين يتم تصويرهم في الفيلم

الاتجاه الثاني : هو ثقافة الذين يقومون بتصوير الفيلم "[2]

هذا من الناحية العامة أو من ناحية الإطار النظري . أما من ناحية الإطار العملي أو آليات التجسيد الجمالي للصور التعبيرية في السينما ، فهي تقوم على أطر تكاد تكون

---

١) هايز جوردون H.Gordon . التمثيل والأداء المسرحي ترجمة: د. محمد سيد القاهرة . وزارة الثقافة . أكاديمية الفنون . مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩م ، ص ٢٤٤

٢) مقتبس من د. تيسير جمعة . " من وراء الكاميرا " (الأنثروبولوجيا المرئية والاستشراق والولع بمصر في مرحلة ما بعد الاستعمار) بحث في حلقة دراسية بجامعة مانهاتن Manhattan . الولايات المتحدة الأمريكية خريف ١٩٩٩ . ص ٦٠

واحدة في كلتا الصورتين في المسرح وفي السينما . فالمبادئ الأساسية واحدة تقريباً مع اختلاف التقنيات والوسائط والإمكانات المتاحة أمام كل وسيط من وسائط الفنين .

الأسس الجمالية في تكوين الصورة السينمائية :

يشكل مركز الثقل ، التوازن ، التماثل التام ، التماثل غير التام ، التوكيد ، التكرار ، التقابل أو التضاد ، دائرية الأسلوب ، التكوين المتنوع ، الإيقاع ، التكثيف ، التظليل ، التباين والتوافق . تشكل كل هذه العناصر جماليات الصورة في المسرح وفي السينما وفي الفنون التشكيلية بل في كل الأنواع الأدبية والألوان الفنية على تنوعها واختلافها ؛ زمانية كانت كالموسيقى أم مكانية كالفنون التشكيلية ، أم زمكانية كالمسرح والباليه والسينما .

يذكر زوسر مرزوق: " إن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة . كما أنه من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في الإحساس بالراحة النفسية . **إذ أن أي ترتيب في تصميم ما يجب أن ينقل للإنسان الإحساس بالاستقرار ، وذلك إذا ما توازنت الأشياء التي نحسها ومنها الألوان والقيم .. والاتزان من أسس الحياة فهو إحساس غريزي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً متوازن على أرضية أفقية . ولا شك أن الاتزان غير المتماثل أكثر قوة وتأثيراً على النفس من الاتزان المتماثل ، وذلك لأنه أقل وضوحاً فيتيح لنا فرصة المشاركة في عملية التنظيم بوزن الأحجام بإحساساتنا ، حيث تتعادل القوى الديناميكية الكامنة في اتجاه خطوط التكوين ، وبذلك تتاح للبصر إمكانية استمراره داخل التكوين بفضل ترابط الخطوط الرئيسية في التكوين . ومن ثم يصبح لاتجاه الخطوط الرئيسية تأثير كبير على إحساساتنا بتوازنها "** [1] . وفي إطار تعريف مفهوم التوازن وأهميته في الصورة **وتأثيراتها يقول جوزيف ماسكلي** [2] :

" عندما تتساوى القوى أو تكافئ كل منها الأخرى ، يقال عنها إنها (تتوازن) وينهار عادة الشكل أو الجسم إذا لم يتحقق فيه التوازن . ويضيق المشاهد بعدم التوازن في

---

1) زوسر مرزوق . التكوين في الفنون التشكيلية . مذكرة محاضرات في الديكور المسرحي لطلاب الفرقة الثالثة بقسم المسرح بآداب الإسكندرية . ١٩٨٩م ، ص ٢٢ .

2) جوزيف ماسكلي " في تكوين الصورة السينمائية " بعض المبادئ الأساسية . ترجمة : هاشم النحاس (فنون) مج الأول ، ع. الأول شتاء ١٩٧١م . ص ١٤٠.

الصورة لأنه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن وإليه – عدم التوازن يرجع السبب في أن بعض الصور تبدو غير مرضية . بينما تميل النفس لا شعوريا إلى التوازن في التكوين . حيث تلتئم العناصر المختلفة في صورة مقبولة. وقد يرغب المصور في حالات خاصة أن يربك المشاهد فيقدم له عن قصد تكويناً غير متوازن ولكن من المفروض عادة مراعاة قوانين التوازن في تقديم المنظر "

ويضيف ماسكلي : " ويمكن تدعيم التوازن أو تعقيده في تكوين الصورة المتحركة عن طريق حركة الممثل أو العربات (الشاريوه) كما تفرض حركات الكاميرا – العرضية أو الرأسية أو المتابعة بالعربة – عملية تكوين مستمرة على طول امتداد المشهد . ويعتبر التوازن داخل تكوين الصور المتحركة سلسلة من عمليات الموافقة بين عناصر الصورة المختلفة وتعتمد هذه العمليات في تحقيق غايتها على الإفادة من أوضاع الممثلين الأساسية واستغلال لحظات التوقف في الحركة عندما تستقر العناصر داخل الصورة " .

يفرق ماسكلي بين التوازن في اللقطات الثابتة عنها في اللقطات المتحركة : إذ " تتطلب المناظر الثابتة توازناً أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث – في المناظر المتحركة – عين المشاهد بغض النظر عن حالات التكوين غير الملائمة " .

كذلك يُفرق بين طبيعة التوازن في الصورة عنها في الحياة . فالتوازن في الحياة مرتبط بالوزن الطبيعي للأشياء ، بينما يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين في الصورة ، ويرى أن جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين تتحدد بما يتميز به هذا العنصر في الحجم ، والشكل ، والضوء ، واللون، والحركة ، واتجاهاتها ، بالإضافة إلى تقابله مع ما يحيط به من أشياء ، ووضعه في الكادر . فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر يمكن أن يوازن جسماً صغيراً متحركاً في الجانب الآخر، ذلك لأن كلاً منهما له نفس الوزن من الناحية النفسية أو ناحية الصورة .

كذلك يؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الكادر على وزنه . والجسم المتحرك نسبياً قادر على اكتساب مزيد من الانتباه أكثر من الجسم الثابت الضخم . خاصة إذا ما كان هذا الجسم الصغير المتحرك واضح اللون ومتناقضاً مع الخلفية . كما أن الجسم المتحرك نحو الكاميرا يكبر تدريجياً ومن ثم يزداد وزناً، على عكس الجسم

الذي يتلاشى وهو يتحرك بعيداً . والجزء العلوي من الصورة أثقل من الجزء الأسفل منها، لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم المنخفض .

ويختلف مركز الثقل في التكوين حسب وضع الجسم في الصورة . فالجسم المنعزل يكتسب ثقلاً أكثر من الجسم الملتحق بغيره أو المضاف إلى كتلة أو جسم آخر . والأجسام الغريبة أو المعقدة تبدو أكثر ثقلاً بسبب ما تثيره من اهتمام أكثر من غيرها، والجسم المتماسك يكون أثقل من الجسم المفكك الأوصال ، والجسم الذي يتخذ شكلاً رأسياً يبدو أثقل من الجسم الذي يتخذ شكلاً مائلاً . والجسم المضيء يبدو أكثر وزناً من الجسم المظلم " ذلك أن الجسم المضيء يبدو كما لو كان يتقدم نحو المشاهد بينما يبدو الجسم المظلم كما لو كان يتراجع إلى الخلف . ومن ثم يجب أن تكون المساحة السوداء أكبر من المساحة البيضاء حتى يحدث التوازن بينهما . كما يبدو السطح المضيء – نسبياً – أكبر من السطح المظلم بسبب أشعة الضوء "

كذلك يشكل لون من الألوان ثقلاً أكثر من غيره . فالألوان الساخنة أثقل من الألوان الباردة، والألوان الفاتحة تعطي إحساساً بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة .

- **أنواع التوازن** : يفرق ماسكلي بين نوعين من أنواع التوازن . أحدهما تقليدي وهو التوازن المماثل ، أما الآخر فهو غير تقليدي وهو التوازن غير المتماثل .

ويتحقق التوازن المتماثل والتقليدي عندما يتساوى عنصران من عناصر التكوين في اجتذاب اهتمام المتلقي (المتفرج والسامع) . ويتحقق التوازن غير التقليدي عندما لا يتماثل جانبا التكوين أو تختلف قدرة كل جانب منهما عن الآخر في اجتذاب العين أو الأذن ويتميز التوازن غير المتماثل بديناميكية حيث يضم عناصر تكوينية متعارضة " [1]

" ويستخدم التوازن غير المتماثل استخداماً جيداً في اللقطات الكبيرة – حيث يملأ الكادر ممثل واحد – بوضع الرأس بعيداً عن مركز الصورة قليلاً حتى توفر مساحة أكبر في الاتجاه الذي ينظر نحوه الممثل . وبالربط بين الممثل الموجود في الصورة والممثل أو الجسم أو الحدث الذي ينظر إليه خارج الصورة ، تحمل النظرة من الوزن ما يكفي لتعويض وضع الرأس بعيداً عن المركز . ومن ثم يتوازن الممثل الموجود في

---

١) نفسه ، ص ١٤١

الصورة قليلاً حتى توفر مساحة أكبر في الاتجاه الذي ينظر إليه خارج الصورة . تحمل النظرة من الوزن ما يكفي لتعويض وضع الرأس بعيداً عن المركز ومن ثم يتوازن الممثل الموجود في الصورة مع ممثل آخر غير مرئي خارج الصورة " [1]

وأبسط طريقة للحصول على تكوينات غير متماثلة " هي أن نتصور الأرجوحة أو نتصور نقطة ارتكاز بين طرفين يكون فيهما أحد الجانبين أثقل من الآخر . ويحتل الجانب الثقيل منهما الشخصية أو الموضوع الأساسي الذي يمثل مركز الاهتمام في المنظر " [2]

من بداهة القول إن جماليات الفيلم تأخذ شكلها النهائي في فن صناعة الفيلم وإبداعه بفعل المونتاج، بعد أن حققت عين المصور التي تقف خلف الكاميرا مدعمة برؤية المخرج جمالياتها عبر اختياره للقطة : (زواياها — إضاءتها — ظلالها — ألوانها — إيقاعها) فالمونتاج في نظر المخرج الروسي : ليو كوليسوف **Lev Kulesov** أهم عنصر في الفيلم ، فهو الذي " يعطي مضموناً للصورة " ، وهو الذي " يضيف من عنده الحلقة المفقودة في الكادر" (اللقطة) ويرى فحسب ما يوحي إليه المونتاج (تتابع اللقطات/ تركيب المشاهد).

جماليات اللقطة في فيلم مس جوليا :

في حوارية جوليا مع خادمها جان في المطبخ تركز الكاميرا في لقطة قريبة على وجه جوليا من وراء قفص عصفورها الحبيس وهي تنشغل بوضع وجهها في اتجاه قفص العصفور معطية جان ظهرها ، بعد أن اقترحت عليه فيما يشبه الأمر مصاحبتها في أداء الرقصة الجماعية مع المحاولة الظاهرية منه للتهرّب من الذهاب معها:

جان : **ربما لا يبدو هذا جيداً**

اختيار خادم وتفضيله على الآخرين

جوليا : **تفضيل ؟**

تتغير زاوية الكاميرا لتصبح خلف جوليا وهي تلتفت نحوه بوجهها بينما يظل تكوينها الجسدي على ما كان عليه . ولأن الكادر يجمع بين طرفي التوازن حيث تنظر الكاميرا مع جوليا (من خلفها) نحو (جان) إلاّ أن عنصري ذلك التوازن غير متماثلين في الصورة أو في المضمون وفي وضوح ما يريده كل منهما من الآخر ، فجوليا تعطي ظهرها

---

١) نفسه ، ص ١٤٤ .

٢) نفسه ، ص ١٤٤ .

للكاميرا وهي تنظر نحو جان الذي يقف أمامها عن بعد بينما ينظر هو نحوها في مواجهة الكاميرا . **فهذا التضاد في الكادر الواحد يصنع التضاد في وحدة ، ويؤكد جمالية خاصة وهي تتحدث إليه وظهرها لنا لنرى انعكاس حديثها على وجهه :**

تفضيل ؟ كيف يمكن أن تفكر هكذا ؟

إني أحترم الخدم عن طريق حضور حفلتهم

(مع انتقال الكاميرا ليصبح وجهها من خلف القفص كما كانت في اللقطة الأولى. وذلك **يدل على أنها حبيسة فكرة متخيلة)**

أليس كذلك يا حبيبتي (إلى عصفورها)

– مع ملاحظة الاختلاف عن النص فلا حوار مع العصفور في النص الأصلي* ، إلاّ أن قولها يرمي في اتجاهين مزدوجين . خاصة وأنه يعقب حديثها إلى جان مما يكشف عن طبيعة مراوغة ما بين عبارة وأخرى مع تغير اللقطة في استدارتها نحوه بحده وهي في انحناءتها أمام القفص بإيقاع سريع وحاد وفيما يشبه الأمر وهي تخاطبه :

جوليا : **أرغب بالرقص مع واحد يقود الرقصة**

فمع أنها لم تحدده هو بالذات إلاّ أن نظرتها نحوه خاصة أنهما وحدهما يشكلان عنصري التوازن في التكوين ، تدلنا على أنها تقصده على الرغم من مراوغة أسلوبها ، وفي نقلة سريعة للقطة قريبة جداً لجان تعمل الكاميرا على نقل رد الفعل ، ثم تنتقل منه سريعاً على وجه كريستين لنقل مجرد الانطباع على وجهه ثم تنتقل على وجه (جوليا) لتبرر طلبها في لا مبالاة:

"لأنني لا أريد أن أبدو مهزلة"

وهكذا تتغير زوايا التصوير ما بين استدارة كريتسين بوجهها بعيداً عنه واستدارته هو بدوره نحو جوليا التي انهمكت أو تشاغلت بالعصفور في القفص وكأنها تحادث نفسها المحبوسة ، في مراوغة مكشوفة مستترة في آن واحد .

وهذا قريب من فكرة الرفيق الخيالي الذي يصطنعه الطفل كلعبة إيهامية تلعبها ، شأن مسألة الحب في الطبقة الأرستقراطية حيث لا يتعدى فعلها مع جان حدود لعبة مراوغة تلعبها فتاة أرستقراطية.

---

* ظهور العصفور في قفصه في نهاية المسرحية عند ما تستعد جوليا للرحيل مع جان .

(تتحـرك الكـاميرا مـن خلف جان في لقطة (مزج Dissolve) * والكاميرا من فوق كتفه الأيسر في لقطة قريبة إلى وجه جوليا)

وهـي لقطـة ذاتـية/ موضـوعية تكـشف عـن وجهـة نظر المخرج ككناية عما يخفيه وجه (جـان) مـن تعبير فهو ذو وجهين ، وجه أمام (كريستين) . وآخر أمام (جوليا) . وكلا الـوجهين لا يكـشف عن حقيقة ما بضميره أو حقيقة ما يريده ، فهو مراوغ أيضاً كما أن (جوليا) مراوغة . وهنا تتوازن الشخصيتان توازناً نفسياً في نظرة المشاهد لهما :

جان : أنا تحت أمرك يا آنسة

جوليا : أوه لا تعتبر ذلك إطراء

سنحتفل هذه الليلة جميعاً

تنعكس اللقطة لتصبح الكاميرا خلف ظهرها .

تعمـر هذه اللقطات المتقابلة في زواياها على خلق توازن بين الشخصيتين ليتساوى وزنهما نفسياً عند المشاهد فيراها متكافئة دون ندّية لإحداها على الأخرى .

"الآن أعطني ذراعك"

(وهـي تـستدير لتـصبح اللقطـة عكـسية ** Counter amorce مـن خلف ظهره نحو وجهها)

ومـا ينطـبق علـى جـان ، ينطبق بهذه اللقطة على جوليا أيضاً ، حيث يعمد المخرج إلى نظـر الكـاميرا مـن خلـف ظهـرها إخفـاء لحقيقة التعبير على وجهها . فكأن المخرج يحيلنا إلى عدم صدقها وعدم صدقه هو أيضاً.

ولكي تنقل لنا الكاميرا تعبير وجهي كريستين وجان – كإيماءة اعتذار وتبرير ، وليعطي انطـباعاً بأنـه مجـبر – تأتي اللقطة المتوسطة تعبيراً عن ذلك ونفس اللقطة تحقق تبريراً مـن جولـيا لكريـستين ؛ ويفعـل جـان الشيء نفسه وهو يلتفت في سيره إلى الخلف نحو كريـستين كمـا لـو كـان يعـتذر لهـا . وللمزيد من طمأنة كريستين توجه لها جوليا كلمة أخيرة :

جوليا : ولا تقلقي يا كريستين لن آخذ منك خطيبك

---

* Dissolve المزج بإحلال صورة محل صورة أخرى ببطء

** لقطة تصور شخصيتين من شخصيات الفيلم الأول يواجه الكاميرا مباشرة بوجهه والثاني يواجهها بظهره .

و counter amorce هو عكس الوضع السابق بحيث تكون اللقطتان في حجم واحد

حرصا من المخرج على التنويع فإنه يحرك الكاميرا في المواقف التي تكون فيها الشخصية ساكنة . ففي حالة تربص جوليا وجان كل منهما بالآخر ؛ يكون من الضرورة أن يبدو كل منهما مرابطاً في مكانه ثابتاً على موقفه . ولأن المناظر الثابتة تتطلب – وفق ماسكلي – توازناً أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث في المناظر المتحركة عين المشاهد لذا يكسر المخرج ثبات التكوين بتنقل الكاميرا والزوايا مع الاحتفاظ بحجم اللقطات تعويضاً عن حالة الثبات بحيث تعادل حجم اللقطات الوزن النفسي عند كل من جوليا وجان .

يتواصل ذلك التكنيك حتى يتحركا والكاميرا من خلفهما في خروجهما من باب المطبخ نحو الحديقة لتنتقل الكاميرا في لقطة متوسطة ربما لتؤنس كريستين التي تقف أمام أحد الأرفف في المطبخ متشاغلة بالعمل والنار في الموقد مشتعلة أمامها .

ومع إيقاعات طبول الرقص الآتية من الحديقة تلتفت كريستين مع الكاميرا نحو العصفور الذي يتأرجح على محور مشدود محبوس بداخل القفص . دلالة عكسية على أنها هي المحبوسة. تتحرك كريستين بملاءة بيضاء لتغطي قفص العصفور ، وكأنها تغطي على فكرة حبستها النفسية ، وهي بذلك لا تعطي لعين الكاميرا الغريبة فرصة للتلصص على ضميرها.

وما أن تنتقل الكاميرا إلى جوليا في الحديقة وهي تراقص جان ، حتى تعود بسرعة إلى الداخل ربما لتقارن بين سعادة جوليا ومرحها ، وشقاء كريستين وكدحها حيث تختفي الكاميرا

خلف ظهرها وهي تنظر في مرآة قديمة يظهر فيها وجهها باهتا ومشوهاً نظراً لتشوه المرآة نفسها ، تجفف العرق خلف عنقها. وربما كان نظرها في المرآة محاولة منها لإعادة النظر إلى وجهها لتقارن بينها وجوليا ومن ثم تطمئن على نفسها. وهكذا تعود الكاميرا إلى الخارج حيث يختطف جوليا خادم آخر ويرفعها إلى أعلى ويدور بها عدة دورات راقصة . وهنا يتوقف الخدم عن الرقص ويهللون مندهشين لقبولها الرقص على هذا النحو ومن ثم تتوقف الكاميرا لتثبت على المنظر والخادم يحتضنها ويرفعها من الخلف إلى أعلى كدلالة توكيد . أو كما لو كانت تخط بثبات الكادر تحت هذا الموقف خطاً أحمر. وهنا يظلم المشهد . وتلك بداية المرحلة المظلمة في حياة جوليا بانتهاء الجزء الأول ليرتفع بمستوى المرحلة التي تمر بها جوليا إلى مستوى الجمالية حيث

يوجد الإظلام معادلاً جمالياً يستشف منه المشاهد النهاية المظلمة التي سيؤول إليها مصير الشخصية . فالإظلام هنا معادل موضوعي Objective Correlative للنهاية المتوقعة، التي تدرك إدراكاً حسياً بإثارة البصيرة الإدراكية الحسية لدى المشاهد . والأمر بذلك يسجل موقفاً نقدياً من المخرج على سلوك جوليا في نهاية المقارنة التي أجرتها الكاميرا وبين كريستين وجوليا.

على الرغم من أن المسرحية من فصل واحد – تأكيداً على أسلوبها الطبيعي – إلاّ أنها قسمت إلى قسمين ينتهي الأول بسقوط جوليا ، وهو ما يؤكد فكرة الأرجوحة The Seasaw التي انبنى عليها النص ففي صعودها يصعد أحدهما وفي هبوطها يهبط الآخر .

تتوقف حركة الكاميرا قبل الإظلام بعد أن أنزل الخادم الضخم الجثة جوليا مذهولة للحظة كما لو كانت تلوم نفسها على ما حدث أمام الخدم؛ ليبدأ المشهد الثاني في المطبخ حيث كريستين تغط في نومها (على المقعد) دلالة على الاستسلام للإرهاق ، وتلك مصداقية حياتية . أما المسكوت عنه في هذه اللقطة فهو استسلامها مجبرة على اعتداء سيدتها على خصوصيتها وسلبها الشيء الوحيد الذي ظنت أنها تمتلكه في دنياها البائسة .

في لقطة قريبة نحو وجه جان معلقاً على نعاس كريستين:

جان :غير معقول . ربما . ربما لا يبدو هذا جيداً ..

تلحظ الكاميرا في نظرتها استيقاظ كريستين من نعاسها على المقعد وهي تنظر رويداً نحو جان والكاميرا تعبر مع نظرتها لتركز في لقطة قريبة على جان الذي ينقلب في لمح البصر فيعتذر لكريستين ويغتاب جوليا ، وبذلك يكشف عن تدنيه وانتهازيته :

جان : أنا آسف . إنها حمقاء حقاً . هذه الليلة

تقف الكاميرا من خلفه وهو واقف أمام كريستين التي مازالت مستلقية على الكرسي نفسه لتسجل رد فعلها إيماءً حيث تغمض عينيها للحظة ثم تفتحهما لتحرك رأسها المستندة إلى ظهر المقعد نحو اليسار وتشيح بيسراها قبل أن تقول فيما تلقي اللوم على سيدتها :

إنها هكذا دائماً حين تأتيها الدورة الشهرية

كريستين بذلك تبرر أفعال جوليا تبريراً بيولوجياً نسوياً . وتكشف عن روح التسامح — ربما— كموقف طبقي — وفق المسكوت عنه — فيما يغلب الحوار الباعث الأيديولوجي الطبقي على الباعث الإنساني (الأنثوي) :

وتأكيداً لحرص جان على التعتيم على الموقف ينحني بجذعه أمامها فيسد عين الكاميرا بظهره بينما يواصل اغتياب جوليا وهو يقبل جبين كريستين .

ولكي يكشف المخرج عن الوجه الآخر لجان الذي يقابل به كريستين يجعله يعطي ظهره للكاميرا التي شهدت من قبل على تعبيراته الزائفة أمام جوليا ، وكأنه يضرب بشهادتها عرض الحائط مفضلاً البذاءة :

جان : إنها مثل العاهرة التي تكون على نار

وهنا تتسلل الكاميرا من تحت إبط جان لتُظهر جزءاً من وجه كريستين في محاولة لاكتشاف رد فعلها من خلال تعبيرات وجهها على زعمه في حق جوليا . ثم تصعد الكاميرا ويصعد معها وجه كريستين عائدة من خلف ثغرة إبط جان لنرى وجهها مبتسماً بما يكشف حالة الرضا اقتناعاً بصدقه .

وحين ينسحب جان بجسمه بعيداً عن وجه كريستين تبادره والكاميرا أمام وجهها وهي كما هي في جلستها ؛تعبيراً عن رغبتها في التركيز على ما يخصها هي في علاقتها معه :

كريستين : هل تريد أن ترقص معي الآن ؟

ولا يضيع جان الفرصة ، لذا يميل نحوها ليجذبها بيديه لتقف ويداهما متشابكة في وضع استعداد للرقص وفي لقطة جانبية Profile لهما معاً ، ومع دورانه بها في حركة راقصة متباطئة تشهد الكاميرا على نجاحه في إرضائها :

جان : ألست غاضبة مني الآن لأني هجرتك آنذاك؟

كريستين : لا

يلقي جان بوجهه على كتفها مرتكزاً على خدّه الأيسر ، فيقبل عنقها وهو يعبث برباط فتحة ثوبها من ناحية الصدر دون أن تحرك ساكناً وكأنها تعرف كيف تسترده ، وما الذي يجتذبه :

كريستين : أنا أعرف مكانتي

(تتقطع اللقطات لقطة لقطة منفصلة عن بعضها بوقف أو تثبيت للقطة لأقل من ثانية وهو يوزع قبلاته على عنقها وصدرها لتوكيد مراحل الاستدراج والاستجابة من حيث

الدلالة ، وتحقيق التنويع من حيث الأسلوب الفني في تحقيق التوازن بين الاستدراك والاستجابة :

جان : أنت بنت حساسة يا كريستين

ولتأكيد قوة الارتباط بينهما تكشف الكاميرا عن يديهما كل على كتفي الآخر وجبهتيهما تستندان كل على الأخرى

جان : ستكونين زوجة جيدة

ربما لأنها تتغاضى عن تصرفات صغيرة قد تعطل هدفها الأساسي ، لذا ترضيه استكانتها وهي استكانة ربما تكون جزئية لأنها بذلك تتجاوز عقبات تحقيق هدفها الأساسي :

كريستين: يجب أن نبدأ بالبحث عن أشياء حين نتزوج

وهي تنسق له قميصه أسفل السترة ، توكيداً لما سيلاقيه من رعايتها وحنانها بعد الزواج.

جان : مثل بوّاب ؟!

هو لا يضيّع فرصة واحدة في الإعراب عن كشف قناعتها الطبقية المستكينة والمطمئنة إلى الاستقرار وتأمين الحياة على أي مستوى .

كريستين: أو شخص يهتم بمأمورية ما . الراتب ضئيل لكن الوظيفة مضمونة

وتعبيراً عن طموحه يسحب المخرج الكاميرا مع هذه العبارة لتُظهر نصف وجه جوليا – منتهى أمله وأداة صعوده الطبقي – وهي مختبئة خلف ستارة تتنصت عليهما . وهكذا تظهر رويداً في حين تتركز عينها مع الكاميرا على كريستين وجان يحتضن كلاهما الآخر، ثم تغير زاوية نظرتها – التي هي نظرة بديلة لنظرة جوليا أيضاً – وشفتاها على (جانب رأسه) في لقطة من خلفه يظهر فيها نصف وجه كريستين ، فإذا بجوليا تفاجئهما وتقطع عليهما خلوتهما فتتبدّل الصورة من نقيض إلى نقيض :

جوليا : جان!!

تعود الكاميرا في لقطة قريبة إلى كريستين التي تنفصل عنه قليلاً بعد أن تدرك أن جوليا تراهما. تنفصل عنه لتثبت الكاميرا على جوليا في الواجهة بين كريستين التي تقف جانباً وظهر جان الذي تقف الكاميرا من خلفه ؛ تأكيداً على سيادتها على

الموقف كله لذا يتسم حديثها بالتهكم والنزوع نحو إصدار الأوامر مغلفة بأسلوب الاستفهام الاستنكاري لتوحي لكريستين بأنها لم تتعرف على حقيقة (جان) الذي تثق به ثقة لا يستحقها :

جوليا : إنه لا يرقص مثل أي واحد : أتعرفين ذلك؟

لكن لماذا يرتدي الحلّة في ليلة صيفية؟

تنتقل الكاميرا إليهما ومازالا يواجهان كلاهما الآخر وأذرعهما متشابكة

اخلعها فوراً (مع اللقطة ذاتها وهي بينهما) **Get rid of it**

والمسكوت عنه في قولها مرتبط مع تشابكهما هو طلبها خلع كريستين عنه فهي لا تتناسب وطموحاته وذلك مناط الجمال في توازن ظاهر قولها مع المظهر الذي هما عليه (الارتباط) والدلالة المسكوت عنها في أسلوب التورية الذي تضمنته جملتها الآمرة .

وإذا كانت الدلالة المباشرة لتساؤلها الاستنكاري تتقصد تلك الليلة تحديداً حيث تحتفل فيها أوروبا بالربيع وتتخالط فيها الطبقات تعبيراً شعبياً عن السرور، إلاّ أن المسكوت عنه يشير بشكل غير مباشر رمزيا إلى كريستين ، فالجاكيت الذي تطالبه جوليا بخلعه هو زي الخدمة ولكن المعنى هنا يحمل تورية . خاصة وأن المخرج في هذا التكوين قد جعلها تلحظ تشابك أيديهما في مواجهتها لهما . وهكذا يبدع المخرج بهذا التكوين دلالة مركبة ، ومن ثم يبدع جمالية جديدة عن طريق التورية عبر إنتاج تكوين ذي دلالتين : الأولى ظاهرة والثانية مسكوت عنها . والمخرج لا يكتفي بذلك بل يتوج المشهد بتفعيل دور الرمز عندما تنتقل الكاميرا في لقطة بانورامية من خلف هيكل تعليق بدلة الكونت وقبعته تعلو قمته. **واللقطة تبدع دلالة ثانية عبر تقنية التورية أيضاً ، إذ يشبه الهيكل والجاكيت عليه والقبعة على قمته يشبه ظل الكونت نفسه كما لو كان ظله حاضراً نيابة عنه في غيابه** . ومن ورائه بنحو متر تقريباً – في خلفية اللقطة – تقف جوليا وهي تنظر ملتفتة نحو حلة أبيها وقبعته المعلقتين على الحامل ووراء جوليا تقف في الخلفية كريستين وجان في وضعهما الأول نفسه لتبدو اللقطة بالنسبة لهما (بروفيل **Profile**) جانبية.

جوليا : (تنظر نحو حلة أبيها الكونت المعلقة)

ارتدِ هذه **Wear that**

جان : هذه سترة الكونت * It is The Count's Jacket Madam

(دون أن تظهر صورته مع أنه المتكلم، كما لو كان المخرج يظهره بلا قدرة على مواجهة ذلك)

تتكرر اللقطة حيث وجه جوليا في المواجهة (Face) ونصف وجه كريستين (profile)

جوليا : (واللقطة ثابتة) أعرف ما هذه وأطلب منك أن ترتديها

I know what it is and I am asking you to wear it

جان : (واللقطة كما هي دون أن يظهر جان في الصورة أيضاً)

لا أستطيع فعل ذلك I can't do that

في ثبات اللقطة دلالة على ثبات كل منهما على موقفه المبدئي . وتأكيداً للتقنية التي تكشف عن الطبيعة المراوغة لطرفي الصراع فهي تطلب وهو يرفض خوفاً أو تظاهراً . وكريستين على الحياد لا تبدي حراكاً من الناحية الظاهرية أيضاً

جوليا : ماذا لو أمرتك ؟ What if I command you?

جان : (اللقطة ثابتة على ما كانت عليه) عندها يجب أن أطيع

جوليا: إذن أنا أصدر لك أمراً

هنا تتحرك الكاميرا لتقترب أكثر من (جوليا) توكيداً لقوتها ولتؤكد بها مركز الثقل في الكادر. في حين تتراجع عن وجه (كريستين) الذي لا يظهر من جانبه سوى أنفها ، الذي لا يستطيع بالطبع أن يُحشر في هذه المسألة !! ولتأكيد أن وجودها هامشي بعد أن كان وجود ترقب لما سينتهي إليه (جان) مع (جوليا) . هل سيظل على موقفه ؛ وتطمئن إلى أنه مرتبط بها ؟ أم سيرضخ (لمس جوليا) ويقبل تحريضها له على ارتداء زي الطبقة العليا وتغيير هويته ؟ أما بعد أن رأته خانعاً لأمر (مس جوليا) ؛ فلا ضرورة درامية لوجودها في الكادر ، ومن ثم تنسحب الكاميرا عنها أو هي تنسحب من الصورة . وهنا تكمن الدلالة الدرامية القوية للقطة إلى جانب جمالياتها ؛ لأنها نقلت لنا وعي اللقطة وقوة الفكر الذي حركها.

جوليا: هل أنت مرتبك ؟ Are you Embarrassed

(ومع اقتراب الكاميرا من وجه جوليا أكثر وأكثر بحيث لا أحد

---

* هذا الحوار هنا في هذا الموقف مغاير لما جاء في النص الأصلي لسترندبرج .

غيرها أمام الكاميرا تأكيداً على كونها صاحبة الثقل في الموقف)

فقط لتغير سترتك أمامي؟ **just to change your coat in front of me**

عندها سأبتعد عنك " **Then I will walk away from you**

تختفي عن عين الكاميرا لتسقط الكاميرا على فضاء الحائط ثم تنتقل بعد القطع من خلف جان وأمامه (كريستين) في لقطة تشابك أيديهما ببعضها مع التفاته .. منه ناحية اليسار في اتجاه حركة (جوليا) غير المرئية ، في حين تظل (كريستين) مركزة نظرتها نحو وجه (جان) دلالة على التمسك به من ناحية ومن ناحية ثانية ترقباً لما سوف يفعله. غير أنه يبدأ في التحرك نحو (جوليا) مع متابعة الكاميرا لتظل (كريستين) وحدها في مواجهة الكاميرا التي عادت إليها لتعكس ردة فعلها.

غير أن ما يلفت النظر في رصد جماليات اللقطة أنها تتقطع مع شروع جان في التحرك في اتجاه جوليا مع تركه لكريستين ، وهذا التقطيع أو التوقف في حركة الكاميرا مع توقف حركة (جان) في تركه لكريستين يؤكد دلالة الإجبار ويكشف عن جوهر إرادة (جان) ، وجوهر ما يشعر به . فهو مرغم – في الظاهر – على تنفيذ أمر جوليا ومن ناحية ثانية غير راغب في ترك كريستين ، وهذا لاشك استشفاف مستقبلي لما سينتهي إليه الحدث الدرامي العام في نهاية الدراما وفق نص (مس جوليا) ووفق عرضه مسرحياً، وعرضه سينمائياً . ولاستشفاف عنصر من عناصر جماليات التعبير، لأنه يدخل في نطاق أفق التوقعات لدى المتلقي ، ومن ثم جعله في حالة من التشويق وفي حالة من التوتر شأنه شأن شخصية كريستين ، حيث يجد نفسه متعاطفاً معها . خاصة وهو يراها تقف وحيدة يائسة وحزينة ومكتوفة اليدين أمام سيدتها التي اعتدت على مشاعرها وعلى حقها دون قدرة منها ومن رجلها على وقف عدوان السادة على حقوق الخدم أو العبيد . **هكذا تتحرك مشاعر المتلقي في اتجاه ما ، بعيداً عن اتجاه آخر مضاد له في الصورة الدرامية .**

تنتقل الكاميرا في لقطة متوسطة من خلف (المانيكان المعلقة عليه حلة الكونت وقبعته – وهو مغاير لما جاء في نص سترندبرج نفسه –) و(جان) في اتجاه الوصول إليها تلبية لأمر سيدته. و(كريستين) في وقفتها السابقة كما كانت وخلفها صوان الأدوات المطبخية ، بينما تعطي جوليا ظهرها للكاميرا بدرجة ميل نحو كريستين مع التفاتة عميقة في اتجاه كريستين . بحيث تشكلان خطاً مائلاً لقاعدة تكوين ثلاثي قمته (جان).

تـدل وقفة الآنسة جوليا والآنسة كريستين على تحدٍ واضح كما لو كانت (جوليا) تتشفى بنظـرتها نحـو كريستين .. وهذا التكوين الهرمي الذي يشكل جان قمته يحيلنا إحالة تاريخـية نحو شكل العلاقة الثلاثية التي ترسمتها مسرحية الفودفيل حيث –الزوج والـزوجة والعـشيق – وإن كانـت العلاقـة هـنا معكوسـة حـيث لا يوجد عشيق ولكن عشيقة – هي جوليا– .

كـذلك تـبرز بـراعة اللقطـة هـنا في أن ذلك التكوين الهرمي تنظر إليه الكاميرا من خلف (مانـيكان حلـة الكـونت وقبعـته) دلالة على الحضور الغائب للكونت وعلى أن سطوته وسلطانه هو المحرك لمطبخ الحياة في قصره حتى في غيابه الحقيقي.

ومـن اللافـت للرصـد الجمالـي –شكلاً ومضموناً – في هذه اللقطة أيضاً توقف حـركة جان ومعاودته السير في اتجاه (مانيكان حلة الكونت) مع توقف الكاميرا عبر قطـع حـركة الـصورة ، وهـي لاشـك براعة (المونتير) حيث تعمل على دعم اللقطة في حركة الكاميرا بالفكرة أو بفلسفة اللقطة لتأكيد حالة الجبر التي أُجبر عليها (جان) – ظاهـرياً – وتـؤكد دائمـاً وعلـى مدى مرحلة جَرّ جوليا لجان جراً نحو الصعود إلى طبقتها العليا مع تمنعه – الظاهري– .

– عـند وصول (جان) أمام المانيكان وقبل أن يشرع في خلع سترته الخدمية * تنفيذاً لأمر سـيدته جوليا تتحول الكاميرا ناحية كريستين في لقطة قريبة جداً لتسجل لنا رد فعلها، غـير أن تقنـية تقطـيع اللقطـة نفسها إلى وقف حركة الكاميرا ، لتبدو كريستين متجمدة (صـورة ثابـتة) ثـم إعادة تحريك الصورة لتظهر التعبيرات المنعكسة على وجهها وكأن الكـاميرا تغوص في وجدان كريستين لتسقط ما بداخلها من أمل في ألاّ يخلع جان سترة الخدمـة ويـضرب بأمـر جولـيا عـرض الحـائط، مـع أنها تعلم ما قد تترتب عليه تلك الفعلـة. فكـأن الخـوف والأمـل ينـتابانها في تلـك اللحظـة والكاميرا بتلك اللقطة القريبة تكشف لنا عن ذلك الذي ينتابها.

غـير أن أفـق الـتوقعات المأمولة لدى كريستين تتلاشى في اللقطة المباشرة التالية إذ يخلـع جـان فـيها سترته ليشرع في ارتداء سترة الكونت ويكشف بذلك عن أمل دفين

---

* الخضراء – المتناغمة مع الخطوط الطولية الخضراء في الثوب البسيط الذي ترتديه جوليا كنوع من المقاربة يظهرها مصمم أزياء الفيلم.

بداخله يدفعه دفعاً خفياً نحو جوهر ما يريد حقيقة وهو الصعود إلى الطبقة البرجوازية العليا على الرغم مما يظهره وتكشف عنه الكاميرا.

- في اللقطة التالية بعد أن خلع جان سترته الخدمية مباشرة تنقض الكاميرا على تكوين المواجهة والتحدي السابق بين جوليا وكريستين دون تغير مع توسط الباب المفضي إلى الدرج المؤدي إلى الطوابق العليا من القصر في الخلفية بينهما لتوجه جوليا إلى كريستين سؤالاً بصيغة هي أقرب إلى صيغة التحقيق من حيث ظاهرها لكنها بمثابة صفعة تصفعها لتزعزع ثقة كريستين في جان وتثبت لها خطأ الوثوق برجل !!

جوليا: توجد ألفة بينه وبينك

هل حقاً أنت مخطوبة لجان ؟

كريستين : (وهنا تتغير اللقطة لتعبر الكاميرا من خلف كتف جوليا التي لا يظهر منها سوى كتفها وجزء جانبي من ذقنها لتتركز على كريستين في لقطة قريبة نصفية لتجيب مباشرة بإجابة لا تبدو مؤكدة)

"مخطوبة ! نعم هكذا نسمي علاقتنا " Engaged !..Yes, That is what we call it

(ومع انتقال الكاميرا في لقطة قريبة على جان ووجهه نحو الأرض وهو يرتدي سترة الكونت توجه جوليا إلى كريستين سؤالاً استنكارياً محمولاً في باطنه على روح التهكم)

جوليا : ماذا تعنين بكلمة " نسمي" ؟ What do you mean by call it ?

- يتكرر توقف الكاميرا في عدد من الوقفات تثبيتاً ثم حركة لصورة جان وهو يرتدي الجاكيت ، كما لو كان المخرج أو المونتير يضع أكثر من خط أحمر تحت هذه الجملة المصورة. وهو أسلوب يتبعه المخرج – فيما يبدو- خطأ تكنيكياً لدفع المشاهد لتأمل الموقف كما لو كان شكلاً من أشكال لفت نظر المشاهد وإيقاظ حاسة الإدراك والدهشة . للكشف عن تقنية نقدية تحض المتلقي على اتخاذ موقف نقدي مما يحدث

" كريستين : حسناً أنت كنت مخطوبة ذات مرة و .. "

واللافت هنا أيضاً أن الكاميرا تركز في أثناء هذا التعليق المتخابث من جوليا على رأس جان منحنية إلى أسفل وفي حالة من الصمت بإزاء ذلك الاستجواب ، لتوكيد قبوله الخانع لما يجري – على الأقل ظاهرياً- مع ثبات حركته مقتصراً على رفع رأسه

والاعتدال ، وحركة الصورة على النحو الذي سبق متوازياً مع رد كريستين التي لا تظهر صورتها في تلك اللحظة:

جوليا : **نعم نعم لكننا مخطوبان رسمياً**

– تنتقل الكاميرا نقلة سريعة وحادة مع التركيز على ظهر جان وقد ارتدى بدلة الكونت السوداء ليستدير بحدة نحو يساره ملتفتاً نحو الآنستين اللتين لا تظهران معه في الكادر ، بينما يظهر خلفه الهيكل المفرغ لحامل بدلة الكونت تعلوه قبعته التي يعلو نصفها العلوي خلفية رأس جان، كما لو كانت في انتظار أن ينقلها من رأس الهيكل إلى رأسه ، **وهنا تظهر إشارة المخرج المبكرة إلى ما يدور في رأس جان ورغبته في أن يصبح كونتاً ، وفي ذلك مناط الجمال في اللقطة**. أما التفاتة جان الحادة نحو المرأتين فهي توحي بما يشبه اعتراضه على ما أعلنته كريستين من كونهما مخطوبين رسمياً.

– في اللقطة التالية ، التي تنتقل فيها الكاميرا سريعاً وبشكل مفاجئ إلى جان وهو يتحرك نحوهما ، مع انتقال الكاميرا الحاد والسريع مباشرة بعد ذلك في لقطة قريبة جداً من وجه جوليا، وهي تواجه جان وتستقبله بسعادة منتصرة بما ينم عن بداية امتداد لخط العلاقة بينهما، تبدأه جوليا بجمل تغازل بها جان وتُطرب آذانه بمنحه لقب السيد لمجرد أنه ارتدى سترة الكونت :

جوليا : **أنت وسيم جداً يا سيد جان (تنطقها بالفرنسية)**

ومع انطلاقتها المتدفقة نحو جان تنتقل الكاميرا في لقطة سريعة وحادة وقريبة إلى وجه كريستين بعد قطع مسار عبورها السريع مع جوليا من أمام كريستين التي تفتح فمها اندهاشاً.

ومع عبور جوليا السريع من أمام جان إلى اليسار منه وهو واقف ، تقف الكاميرا أمام وجه جان وقفة فجائية ليعلق جان بالفرنسية كما لو كان يثبت لها أنه مؤهل للالتحاق بطبقتها:

جان : **ليس إلى هذه الدرجة . أنت تمزحين ؟**

– **تنتقل الكاميرا من فوق كتف جان الأيمن لتواجه جوليا في لقطة قريبة نصفية مفاجئة**

جوليا: **هل تتحدث الفرنسية ؟ أين تعلمت اللغة الفرنسية ؟**

جان : **في سويسرا . كنت أعمل في حانة تابعة لفندق ضخم**

جوليا: **حقاً ؟**

مع انتقال الكاميرا في لقطة قريبة على جان وحده وخلفه قبعة الكونت على رأس المانيكان — نقلاً لصورته المستقبلية في ذهنها -

يدل ربط جان في الصورة وخلفه الهيكل الخشبي المفرغ في أثناء دوران حديث جوليا الغزلي حوله دلالة تكشف عن تجريد العلاقة ، حتى الآن وعن خوائها ، وما يرمز إليه من الإحالة إلى أن لجان المظهر الخارجي للكونت دون مضمونه:

جوليا: شيء مدهش

تعبر الكاميرا مع جوليا من أمام جان وفي الخلفية وراءه الهيكل الخشبي (المانيكان) وقبعة الكونت ما زالت فوق قمته لينتقل مع عبورها نظر جان نحو الهيكل . بينما هي تشعلحملة بالتخلص من ماضيه الطبقي ليتوازن (المانيكان/ الهيكل) مع طموحه .

كما تؤكد عودة الكاميرا إلى مطابقة محاولة جوليا في رفع جان وطموحه غير المحدود بالمدى المتوقع أن يتحقق في هذا الشأن ، لتوحي بأنه لن يتعدى كونه شكلاً مجوفاً أو مجرد مانيكان أرادته جوليا:

جوليا: لا تبدو وكأنك عملت نادلاً في حانة

وهي تواصل العبور من خلفه هذه المرة في خط عودتها إلى نقطة انطلاقها المكاني الأول ، وإيقاع صوت حذائها مصاحب لسيرها كما لو كان دليلاً على خطواتها في سبيل جعله سيداً محترماً ، أو أنه سيكون كذلك إذا تبع خطاها وسار على هدى توقيع كعب حذائها :

جوليا : تبدو رجلاً محترماً (كأنها تذكره بتفضلها عليه مع تحقير لماضيه وإقلال لشأن طبقته)

تقف الكاميرا خلف ظهر جان وجوليا لتنفذ من بينهما نحو قمة التكوين الثلاثي حيث كريستين التي تسند ذقنها بكفي يديها على منضدة الطعام في منتصف المنظر وهي تواجههما منفردة ، بينما يشكل خط وقوف جان وجوليا قاعدة ذلك التكوين الثلاثي بينما ما تزال جوليا تناوشها:

جوليا: ألا تعتقدين هذا يا كريستين ؟

ولكي يصنع المخرج توازناً في الكادر بين جوليا وجان . وقد اتحدا — مضموناً — في مواجهة كريستين ، جعل كريستين — في الكادر نفسه الذي يضم ثلاثتهم — تجلس إلى

المنضدة مستندة رأسها بكفي يديها فتضيف نفسها بوصفها كتلة إلى كتلة أضخم منها فتكتسب قوة تمثل مركز الثقل ، لأن الناظر إليها يُلحقها ككتلة بكتلة المنضدة ، كما أن الجالس أكثر ثباتاً من الواقف لأنه مستقر على قاعدة . وبذلك أوحى جلوسها بأنها تشكل مركز الثقل في ذلك التكوين الثلاثي.

جان: اعذريني .. لكن هذا يبدو تنازلاً Forgive me .. that sounds patronizing

هو هنا كما لو كان يبدي تحفظه على مناوشاتها لكريستين .

لكن بعد أن تستدير جوليا بحده نحوه على نفس خطّ قاعدة المثلث ، وكريستين تظل على ما كانت عليه مستندة إلى المنضدة ، فإن جان يبدو متراجعاً عمّا يريد التعبير عنه إلى ما يشبه الإطراء لجوليا :

جوليا: تنازلاً ! Patronizing !

– تثبت الصورة للحظة على حركة ميل جوليا بجذعها نحو جان وهي واقفة في مكانها .. تكراراً للأسلوب المتبع قبلاً بما يعكس استنكارها لقوله أو ما يعكس كشفها لنفاقه ؛ فتستدير نحو كريستين لتأمرها بالجلوس بغرض إبعادها عنهما :

جوليا : هلا جلست ! "

جوليا تواجه جان ، وفي الخلفية المنضدة الكبيرة التي تتعادل في حجمها مع منصة التمثيل وكأن ذلك يمهد لأحداث قادمة بينهما

جان : تواضعي يمنعني من الاعتقاد أن واحدا في مكانتك

(الكاميرا تركز عليه وحده في لقطة مكبرة دليلاً على سيطرته على الموقف)

يكيل المديح إلى شخص في مكانتي Genuine compliant to someone in my position

لذا أعتقد أنك تتملقينني I'd rather perused that you are flattering me,

أو تتنازلين لي or to be more precise.. patronizing me

– تنتقل الكاميرا بعد هذه الجملة في لقطة قريبة على جوليا لتعكس رد فعلها على الثقة التي تحدث بها جان .

ولسوف أتعرّض في هذا الفصل إلى نقطتين مهمتين:

الأولى : صورة سقوط جوليا الأخلاقي والطبقي في تفاعلها مع صورة صعود جان في الاتجاه الطبقي ، وسقوطه الأخلاقي متتبعاً جماليات التعبير عن عبث المراهقة المدفوع بعنصر الوراثة وعنصر البيئة ، ودورهما في عملية الحراك والتطور الاجتماعي.

الثانية: هي وقفة تأمل لما بعد السقوط المدوّي لكلا الطرفين ، وصولاً إلى استعادتها نفسياً لحالة الصعود الروحي مع استقراره هو في الحضيض من قاع شريحته الطبقية خادماً ذليلاً.

جماليات البهجة في لعبة الإيهام :

مما يبهج المتفرج المتمرس بتأمل جمالية الصورة أن يلحظ في ممثلة تؤدي دور (جوليا) اختيار مخرج فيلم (جوليا) الممثلة التي تؤدي دور (جوليا) أطول من ممثل (جان) وممثلة (كريستين) اللذين يتناسبان في الطول معاً . **في اللقطة التي يتوجه فيها جان لارتداء بدلة الكونت تنظر العدسة نظرة تأمل نحو تكوين ثلاثي تشكل جوليا قمته وتشكل كريستين وجان قاعدته ، لتبدو جوليا أطول قامة من خادمها وخادمتها ، وتلك تعد نظرة منحازة من الكاميرا لجوليا نموذجاً لطبقة النبلاء.**

- بينما يمارس جان ألاعيبه الكاذبة على جوليا فيخبرها أنه كان يعمل ممثلاً ، **تركز الكاميرا على كريستين وهي تحرك عينيها نحو أعلى سقف المطبخ في لقطة نقدية (ذاتية موضوعية) تؤكد فيها كريستين أنها تعلم بكذبه وتعترض عليه** . ويتأكد الموقف النقدي بعدم رغبته في الاستمرار في حديثه عن ماضيه وحياته — على الرغم من طلب جوليا له بالاستمرار - بسبب وجود كريستين التي تعرف أنه لاشك كاذب في كل ما يزعم ، ومن ناحية ثانية حتى يعطي لخياله فرصة ليخترع قصة كذبه في نسيج متقن. وإذا ربطنا بين طول قامة ممثلة جوليا في اللقطة السابقة وكذب جان تتضح لنا دلالة أنه الأدنى من حيث السلوك .

من الملاحظ أن خلفية اللقطات التي تظهر فيها جوليا بين زحمة الأطباق ومحتويات المطبخ، بينما يظهر في خلفيات اللقطات التي يظهر فيها جان الهيكل الخشبي لملابس الكونت وقبعته، فالدلالة هنا تشير إن لم تكن توحي بالتصور الداخلي لما

من الملاحظ أن خلفية اللقطات التي تظهر فيها جوليا بين زحمة الأطباق ومحتويات المطبخ، بينما يظهر في خلفيات اللقطات التي يظهر فيها جان الهيكل الخشبي للابس الكونت وقبعته، فالدلالة هنا تشير إن لم تكن توحي بالتصور الداخلي لما ستؤول إليه كل من شخصيتي جوليا وجان ، بمعنى كشف الكاميرا للهاجس الداخلي لهما ؛ فجوليا تسعى للهبوط إلى مستوى الخدم. بينما جان يسعى لأن يصبح (كونتاً).

وتأكيداً لحالة الانتشاء التي تعيشها جوليا بانتصارها على كريستين وقد وضعت نفسها في مستواها ، وتعاملت معها بوصفهما امرأتين فهي تشاركه الشراب بعد أن تأمره بالجلوس :

" جوليا : أعطني شيئاً أشربه "

"جان لا أعرف ما لدينا ، بيرة فقط على ما أعتقد "

ربما ليصرفها عن ذلك ، وربما يُلمح إلى الحط من قدرها أو ليختبر عزمها على التنازل عن مستواها:

" جوليا : بيرة فقط ! إنني أفضل البيرة على النبيذ "

وعندما تطلب منه شرب نخب صحتها يلتفت إلى الخلف نحو كريستين للتأكد من أنها نائمة فهو يراوغ ليحيل الأمر إلى أنه يشرب نخبها كما لو كان ممثلاً عن كل الخدم :

" جان : بالنيابة عن جميع الخدم أتمنى لك حياة طويلة ، ومثمرة

جوليا الآن قبّل حذائي "

إنها لم تقل ذلك إلاّ بعد لحظة صمت، دليلاً على أنها تخطط ، وتفكر قبل أن تتفوه بهذا الحوار ولأنها تريد أن تكون المسألة شخصية لذلك تطالبه بحزم ، وبعد تردد متصنع يرفع ساقها ليقبل حذاءها، وذلك يعكس حالتها شبه المرضية (السادية) فهي لا تطالبه بحزم بالرضوخ إذلالاً له إلاّ إذا كانت (سادية).

هنا نعود مرة أخرى لفكرة اختيار المخرج لممثلة دور جوليا أطول قامة من ممثل دور جان ومن ممثلة دور كريستين ونحن عندما نرى جان ينحني ليقبل حذاءها نقدّر أهمية الاختيار تلك التي تتمثل في أخذ المخرج بعنصر محكم . مسيطر . ومهيمن . يطل على الفكرة ، ويشرف على التكوين ، ويسود التعبير . أي يشكّل حالة التوازن

- ومما يبهج أن يعقد المتفرج مقارنة تقارب بين عنصر بعينه في الصورة وعنصر آخر في صورة ثانية أو ثالثة في المشهد الواحد ليخرج بدلالة جديدة ؛ فتوحد اللون الأخضر لزي كل من جان بخطوط عرضية وجوليا بخطوط طولية فيه ما يشي بتماثلهما المزاجي مع مغايرة اتجاه كل منهما تغيراً جزئياً . ولاشك أن المغايرة على أرضية لونية واحدة باعث على الإيحاء بحركة الصراع ، حيث التناقض أو التعارض في وحدة.

ومما يبعث على ابتهاج المتفرج أيضاً قدرته على الربط بين العناصر المتماثلة في الصورة أو في التعبير بين مشهد وآخر أو بين تكوينين في مشهد واحد . فعندما يتغير المشهد بعد وقوفها على مخرج الباب الزجاجي المفضي إلى الحديقة ثم خروجها إلى الحديقة والظلام يلفها؛ تتبادل الكاميرا اللقطات على جان وعلى جوليا ..هو واقف على باب المطبخ حيث تركته ، وهي جالسة في الحديقة بين رقعتين خضراويتين من النجيلة، ويدور حديث بينهما عن بعد ؛ هي تحضه على مواصلة ما بدأته معه ، وهو يبدي التمنّع — ظاهرياً —.

- تتغير اللقطة على الساقية في دوران عجلتها الكبيرة نحو أسفل ، ومنها تتحول الكاميرا إلى جان كما لو كانت تترجم لنا ما يعبث بضميره من أن جوليا تدور نحو السقوط ، أو أن عجلة الحياة قد بدأت في الدوران إيذاناً ببداية التحول. لذلك تسقط ما بنفسها لنستشف مصيرها ، فهي في مرحلة انعدام الوزن:

" جوليا : حلمت حلماً متكرراً وهو أنني أقف على رأس عامود لا أستطيع النزول (صمت) أعرف أنني يجب أن أنزل لكني لم أستعد الشجاعة للإلقاء بنفسي. (بعد فترة صمت)

أصاب بدوار حين أنظر إلى أسفل (صمت) لا أستطيع النزول (صمت) كنت أتوق أن أقع لكني لا أستطيع "

- تتوحد تقنية اللقطات مع صمتها بين مقاطع تعبيرها الكلامي ، حيث نجد مع كل جملة جديدة لها تبدأ بعد وقفة . ثم نجد الكاميرا تقترب من جوليا أكثر (travel in طويل وبطيء) **وكأنها تحل محل جان في تأملها وهي تكشف ما بداخلها مع اقتراب الكاميرا منها في أثناء حلم اليقظة هذا . إن هذا الاقتراب المستمر البطيء في حركة**

الكاميرا من جوليا مع حركة البوح والصمت يبطئان من سرعة الإيقاع . وهو ما يلائم مواقف البوح ويقرب المتلقي من الشخصية ليكتشف تفاصيل تكوينها الداخلي .

" أعرف أيضاً أنني إذا نزلت فسوف تفتح الأرض وسأغوص فيها (صمت) "

ولخشيتها ألا يفهم أنها تبوح له بما تشعر به من حالة اغتراب ، تصرّح له بأنها تعمدت ذلك لتوحي إليه بتقربها منه وثقتها فيه ؛ حتى تستميله أو حتى تسقط ما بداخلها من شعور بالوحدة:

" إنني أروي لك هذه القصة (صمت) "

وصمتها هنا انتظاراً لرد منه . ولأنه ما زال متمنعاً أو متعززاً . تسأله :

" هل شعرت ذات مرة بشيء كهذا ؟ "

– وسؤالها هذا مؤيد بالكاميرا في لقطة قريبة عليه من زاوية منخفضة حيث تحل الكاميرا محل نظرة جوليا لتشي بمكانته المرتفعة عن مكانة جوليا أما هو فيقف في فتحة باب المطبخ لا يخرج ولا يدخل ، مستنداً برأسه على الباب المفتوح مما يضطر الكاميرا لأن تقترب travel in من وجهه أكثر لتضيق الخناق عليه تعبيراً عن انتظار جوليا لرد فعله ومساندة لها لذا كانت اللقطة ذاتية سريعاً ما تراوغ فتتحول إلى لقطة موضوعية عند عبور كريستين بداخل المطبخ من خلف جان ؛ لذلك تتراجع الكاميرا إلى الخلف وتتسع زاويتها لتصبح بانورامية من خلف كتف جان وهو ينظر مع الكاميرا إلى جوليا في فضاء الحديقة وعمقها لتفسح أمامه المجال ليفصح أو يشارك أو يواكب عبثها . غير أن جوليا – وهي صاحبة المبادرة – تجتذبه بإغرائها له :

"جوليا : تعال معي . هيا "

وهي تتحرك نحو خلفية الحديقة بينما تركز الكاميرا على وجهه في لقطة ذاتية قريبة ليبدو في وقفته ثابتاً لفترة غير قصيرة ، ثم يتحرك في اتجاه الكاميرا ويقترب منها كناية عن سعيه وراء جوليا ، مع تنويع في زاوية اللقطة لتصبح (بروفيل) وحركته مستمرة لا تتوقف إلاّ عندما تصبح اللقطة قريبة من جوليا ، التي تقف محصورة بين جذعي شجرتين سامقتين بما ينم عن قصدها المتحرش به تحت ستار الليل بين الأشجار ، وهي تنظر نحو الكاميرا لفترة . فتكشف عن انتظارها المتلهف إلى أن تتغير اللقطة لتقترب من جان حيث يستدير والكاميرا معه كذلك كما لو كانت الكاميرا تأخذ مكان الجمهور . وفجأة يضع جان أصابع يده اليمنى على عينه اليمنى وربما كان ذلك تصنّعاً منه . وهو

الأمـر الـذي عكسته اللقطة التي نظرت بها الكاميرا إلى جوليا تدفعها إلى سرعة النظر لما حـدث له فجأة أو لتنقل رد فعلها السريع تجاه ما رأته من (طرفة عين جان)، فتتحرك جولـيا مـن خلـف الأشـجار تجاهـه – متراجعـة جـزئياً عـن حركة إغوائه أو مستجيبة للإسـتدراج دون إدراك ، لتلـتقطها الكـاميرا مـن خلـف ظهر جان ويديها حول عنقه في وضع استعداد لرؤية ما حدث لعينه :

" جوليا : ما هذا ؟ .. لا . دعني أرى . اجلس (يجلس)
دعني أرى

جان : آنسة جولي "

(يتـصنع الخجـل بجملـته تلـك بـديلاً عن أن تكشف لنا اللقطة – تماماً – عن جلوسـها على فخذيه.

– لعـل فكـرة ما تراودها وهو مستسلم لها مغمض العينين فتنظر نحو المطبخ . وتنقل لنا الكـاميرا في لقطـة بعيدة كريستين ممددة على المقعد المتأرجح (الهزاز) مما سيتيح لجوليا تنفـيذ مـا يـراودها. غير أن كريستين تستيقظ فجأة وتقف (لتفرك) عينيها بأصابع يديها ثـم تتحـرك في المطـبخ وجولـيا متوتـرة وهـي تـتابع حركتها إلى أن تختفي كريستين عن نظرها.

– ولكـي تكـشف الكـاميرا مـراوغة جـان تختلس نظرة قريبة على وجهه وهو ينظر بعـين ويغمـض الأخرى ثم ما يلبث أن يغمض الاثنتين فور انتقال الكاميرا نحو وجه جولـيا في لقطة جانبية قريبة جداً ، ثم تتحول سريعاً لتأخذ لهما الكاميرا لقطة واحدة تجمعهمـا وهـي ما تزال تحيط وجهه بكفيها . وهنا يبدأ في الإفصاح بنعومة عن خطته، بعـد تمثيلية خداعه لها ، تلك التمثيلية التي لم تغفل عنها الكاميرا توعية للمتفرجين – وهذا ما لا يستطيعه العرض المسرحي– :

" جان : حلمت حلماً "

– مـع لقطـة قريبة جداً على وجهها ما تلبث أن تتغير لتنظر إلى وجهه وأصابعها حول عيـنه في لقطـة مـن خلـف ظهـرها وهو يواصل رحلة الإفصاح والبوح عن حلمه الذي هو وسيلته للإيقاع بها :

حلمت أني استلقي عند أسفل شجرة
شجرة عالية . عند قمة الشجرة عش
وفي العش البيض من ذهب "

وإذا كانت الكاميرا قد تأملت جوليا في أثناء بوحها بحلمها بالسقوط استشفافاً لما سيؤول إليه مصيرها وهي جالسة في الحديقة بين النجيلة والخضرة ، فإنها تتأمل بوحه لحلمه الإيهامي وهو راقد بين يديها بينما تجلس على فخذيه ، وتلقائية بوحها وطبيعيته ومن ثم مصداقيتها في مقابل حكيه المصطنع والإيهامي. وهكذا يتكرر نفس الموقف حيث اللقطة الخاصة به قد مزجت بين الذاتية والموضوعية .. بمعنى أن فكر المخرج قد تدخّل ليكشف عن كذبه وادعائه. في الوقت الذي اتسمت اللقطات التي أخذت لها – وهي تبوح – بالذاتية لتأكيد صدق بوحها. فالتماثل بين البوحين غير تام، لأن بوحها يأخذ صورة التلقائية بينما يغوص بوحه في بؤرة الإيهام:

" جان : حلمت أني أتسلق إلى قمة الشجرة
الغصن الأول عال .: والشجرة زلقة
لكني أعرف أنني لو وصلت إلى الغصن الأول فسأصل إلى القمة
حتى إلى هناك في حلمي "

- ولتأكيد غفلة جوليا وانسياقها وراء تصديق ما يوهمها به ، تأخذ لها الكاميرا اللقطات القريبة جداً التي تقترب فيها شفتاها نحوه وكأننا نراه في كل لقطة لها مقدمة على تقبيله ، وجان بين اللقطة واللقطة يفتح عيناً واحدة في مراوغة ليكشف لنا المخرج عن مراوغته وعبثه بجوليا وبعواطفها على طريق الإيقاع بها تجسيداً لما يرمز إليه حلمه الإيهامي.

لكنها حين تستجيب وتخبره إنه يمكن أن يقبّل يدها يرد " ربما تندمين على ذلك " ويذكرها بأنها قد نضجت ولم تعد الطفلة التي كانت وأنها تلعب بالنار . كل ذلك وهو ما يزال مستلق بين يديها. وهذا ما أدى بالطبع إلى تمكنه من خداعها وإيقاعها في شرك السقوط –بعد ذلك–حين يعلو ضجيج الخدم في المطبخ ويقتربون فيشير عليها بالاختباء في غرفته مع وعد منه بالحفاظ عليها فتطيعه . وبذلك يتحقق حلمها بالسقوط. لقد كانت القبلة التي منحتها له في نهاية جلستها على فخذيه مقدمة لتلك السقطة . كما كان

دفعه لها لتسقط من على فخذيه أمامه على الأرض الموحلة بعد تقبيلها له مقدمة لسقطتها القاتلة التي انتهى بها الجزء الأول من النص والعرضين المسرحي والسينمائي .

ومع أن المشهد التالي يظهر يد جوليا وهي تغسل يدها أسفل صنبور مياه الحديقة بعد أن تلوثت في طين الحديقة وبعد دفعه لها لتسقط تلك السقطة الصغرى - التي هي بمثابة إشارة مبكرة إلى سقطتها الكبرى التي ستسقطها على يد جان - إلاّ أنها تصر على أن تنال منه عاطفياً طالما كان متمنعاً عليها ، وذلك ما أدى إلى نضج ثمرة المراوغة ونجاحه في إخضاعها.

- هنا نتوقف عند جماليات اللقطة النقدية للكاميرا لموقف جوليا من داخل الحدث نفسه . حيث تقف الكاميرا طويلاً عند ذراع جوليا والمياة تتساقط عليه من الصنبور وظفر يدها الأخرى تتحرك على الذراع من أسفل إلى أعلى حتى الرسغ كما لو كانت إشارة مبكرة لما يدور داخلها نفسياً وإقدامها على قطع شريان يدها في نهاية الحدث ، كما يشير غسل اليد بالماء إلى إشارة مبكرة لتطهرها من الوضاعة بالانتحار عن طريق قطع شريان تلك اليد . ليس هذا فحسب ، بل **تتوقف الكاميرا طويلاً بعد ذلك عند صورة وجه جوليا الذي انعكس على صفحة الماء في حوض ماء الصنبور نفسه وهي تنظر إلى وجهها الساقط على صفحة الماء وهي تهتز وتتأرجح في حين تعلق جوليا مرددة:**

"جوليا : كل شيء يطفو على سطح الماء إلى أن يغرق "

إن مثل تلك التعابير المعمقة للأثر الدرامي والجمالي ولوجهة نظر المخرج لا تتحقق إلاّ بوسيط سينمائي عبر الكاميرا وتقنيات توظيفها توظيفاً درامياً وجمالياً ونقدياً. فبعد أن وقفت لتسجل ما يشبه وقفة نقد ذاتي لجوليا وهي تراجع نفسها (ضميرها) في صمت طويل لا نسمع فيه سوى صوت خرير ماء الصنبور من خلال لقطات تتنوع زواياها المرتفعة ومسافاتها ما بين ذراعها المستسلم للماء الطهور ووجهها الذي تنعكس صورته المتأرجحة على صفحة الماء -الذي قد يشير إلى عبث عنصر البيئة بها - متمثلاً في الماء.

ثم تأتي وقفة النقد الذاتي الثانية مع (جان) ؛ الذي تضبطه الكاميرا (جالساً القرفصاء) على أرضية المطبخ ينظف حذاء الكونت ، وكأن الكاميرا في لقطة ذاتية

موضوعية تقترح على كل منهما اقتراحاً . إذ تشير على كل فتاة :نزلقت إلى سقطة صغيرة أن تحتمي بالطهارة في الوقت الذي تتخذ من جوليا مثالا وعبرة ، كما تحذر كل من كان على شاكلة (جان) أن يلزم مستواه الاجتماعي والطبقي ولا يتطلع إلى مستويات طبقة أعلى.

ولاشك أن ذلك التنوع في خلق الصورة الدرامية والجمالية متاح للمخرج السينمائي . فوسائطه أكثر مما يتاح للمخرج المسرحي من وسائط؛ مما يضفي على الصورة السينمائية من الألوان الجمالية الكثير الذي لا تستطيع الوسائط المسرحية تنفيذه أو الاتيان به .

وغني عن القول إن الكاميرا — حسبما رصدنا تحركاتها . وملاءمة عدستها للقطات مع تنوعها، ثم انخراطها في العمل الذكي بين قطبي الفيلم (جان . جوليا) استطاعت تجسيد الفكر الدرامي (سينمائياً) وجمالياً ، بحكم الخواص الجمالية التي تجاوزت فيها الدراما إلى الجماليات السينمائية.

مس جوليا وجماليات ألم السقوط :

تتجسد مواجهة الجاني (جان) لضحيته جوليا — غير البريئة — في وخز كلماته المسمومة لجوليا . تلك الكلمات التي تشكل افتتاحية مشهد ما بعد السقوط سواء في العرض المسرحي أو في الفيلم السينمائي ، في لقطة قريبة جداً ومنفردة على وجه (جان) الذي ينظر إلى الأرض طوال الوقت :

" جان : هل تعتقدين يا جولي .. أن خادمة ستتصرف إزاء رجل بنفس الأسلوب الذي تصرفت به أنت ؟ "

ومع أنه يوجه إليها بصفتها ممثلة لطبقتها إهانة بالغة ، إلاّ أن الكاميرا تنظر إليه من أسفل للدلالة على تدنّي نظرته التي واجه بها فتاة غرر بها مستغلاً عبث مراهقتها:

"جان : هل رأيت يا جولي .. أي امرأة من طبقتي تتصرف ... "

– وهنا .. هنا فحسب تنتقل الكاميرا بحدة في لقطة قريبة جداً على فمه في أذنها وأنفه أعلى أنفها ليكمل إهانتها :

" بنفس الأسلوب الذي تصرفت به أنت هذه الليلة ؟ "

ثم تنتقل الكاميرا بسرعة من خلف رأسه لتتأمل وجه جوليا من مسافة شديدة القرب وعيناها تحلق نحو وجه جان (نحو عدسة الكاميرا) لينزاح ظهر جان بعيداً عن الكادر ويبقى وجه جوليا ساكناً وهو يواصل تبجحه الفاضح المتدني صوتاً دون صورة :

" رأيت ذلك فقط بين الحيوانات والعاهرات "

- تتوقف الكاميرا أمام وجه جوليا الذي يرتج قليلاً يميناً ويساراً بعد سكون:

" اضربني . اسحقني . أنا لا أساوي شيئاً "

ولأن وجه جان قد تبلد ، فقد ظلت الكاميرا في وضعها الذي لم يتغير من حيث حجم اللقطات مع قليل من تغير في الزاوية ، ظلت مركزة على وجه جوليا التي ينطق وجهها بالألم والندم والذهول، بما يكشف عن عدم قدرتها على تصديق ما انتهى إليه أمرها من عبث شبابي ممتع إلى نتيجة مؤلمة لم تكن في حسبانها ، لذلك أهملت الكاميرا وجه جان الكريه لتركز على جمالية التعبير عن الألم والندم وقبح النهاية المرتسم على وجه جوليا وهو نوع من كسب تأييد الكاميرا لتعاطف الجمهور مع جوليا في محنتها وسقطتها.

غير أن ذلك يتعمق – أيضاً – مع تلازم كلمات جان المتبجحة المتشفية مع صورة وجهه، فإن ذلك من شأنه مضاعفة الأثر التعاطفي مع الضحية ، لأنها الآن في موقف ضعف وفي وضع أدنى من وضعها الطبقي . لذا تأخذ لهما الكاميرا لقطة مواجهة قريبة جداً :

" جان : يجب أن أقول إنني سعيد بنصيبي في الإغواء "

ومع أنه يتهمها بالإغواء أيضاً فإنه يعبر عن تشفيه في إغوائها . ولكي يعطي التعبير عن تشفيه أثراً دراميا مضاعفاً ينفّر منه المتُفرجين ، لجأ المخرج في هذا الموقف إلى اللقطة القريبة جداً لوجهه وجزء من وجهها من زاوية جانبية . وحتى مع رفضه لضربها على الرغم من إلحاحها عليه بذلك وطلبه أن تغفر له ، فإن المتفرج لا يغير رأيه فيه بوصفه نذلاً منحطاً ووضيعاً ؛ ولأن الوضاعة متأصلة في كيانه فإنه يبرر عدم ضربه لها كما طلبت تبريراً متدنياً:

" لا يضرب المرء كلباً إذا وقع فكيف بامرأة

كان يجب أن أتحقق "

" ومع ذلك يجب أن أقول إن عينيي المتواضعتين كانتا منبهرتان "

وبغية كشف المزيد عن وضاعته وجبنه تركز الكاميرا عليه وهو يلقي اللوم على عينيه ويؤاخذهما على أنهما خُدعتا فيها كما لو أنه يتهمها بأنها كانت سهلة المنال:

"لكن من المؤذي أن أتحقق أن ما كنت أصبو إليه لم يكن أكثر جوهرياً وأكثر نبلاً

شيء مؤسف أن أراك تغرقين "

هنا تقترب الكاميرا zoom in على وجهه وهو يستطرد:

" في ماء أقل عمقاً من حفرة مطبخ "

- في تركيز الكاميرا على وجهه عن قرب طوال مواجهته الدنيئة هذه . **يضع المخرج مقارنة بين جبروت المستقوي وسكون المستضعف عبر تبادل اللقطة الثابتة على وجهه والوقت الذي تستغرقه واللقطة نفسها على وجهها في وقت مقارب للقطة المركزة على وجه جان .**

كما يوظف المخرج اللقطة **travel in** أيضاً في إجراء مقارنة بين تعبير وجهه في جملته الأخيرة وتعبير وجهها في ردها عليه :

" وكيف تتحدث هكذا وأنت لم تزد عني مكانة بعد "

- هذه المقارنة في حركة الكاميرا **travel in** على وجهه وعلى وجهها تتلاءم من حيث الصورة مع جملته من ناحية ومع جملتها من ناحية أخرى . لأنها تصرح هنا أنهما على قدم المساواة.. **أي تعترف بأنها تدنّت فأصبحت في مستواه السلوكي والأخلاقي.**

غير أنه يعلن بثقة أنه أعلى مما كان عليه :

" جان : **أنا زدت مكانة . يمكن أن أجعلك كونتيسه**

لكن أنت لا تستطيعين جعلي كونت

جوليا : **أنا نبيلة منذ الولادة هذا أكثر مما أنت**

جان : **صحيح لكن بإمكان أولادي أن يكونوا نبلاء**

جوليا: **أنت لص وأنا لا "**

- تنتقل الكاميرا في لقطات قريبة جداً وتبادلية بينهما ، بينما هما يتبادلان التجريح الصريح بما يعكس تساويهما أو وقوفهما على خط واحد.

لست في حاجة إلى التأكيد بعد تحليل درامية اللقطات السينمائية التي صنعتها الكاميرا وأبرزت فيها أعماقاً جديدة ، وأبعاداً للشخصيتين الرئيسيتين (جان ، جوليا) إلاّ **الاعتراف بنتيجة جمالية وصلت عن طريق التغير والتنوع لعدسات الكاميرا وكذلك القبول بأن إمكانات الكاميرا في صنع جماليات أكثر إبهاراً وتنويعاً وتأثيراً من إمكانات العرض المسرحي .**

الفصل الرابع

نظرية البهجة والألم في عرض ريا وسكينة في المسرح والسينما

تختلف جماليات التعبير في الدراما الخليطة ما بين التراجيديا والكوميديا تبعاً لخلط التقنيات بين النوعين ، ولذا فإن قياس التعبير التراجيكوميدي في الفيلم الذي يعيد إنتاج النص المسرحي سينمائياً أو العرض المسرحي الذي يعيد إنتاج سيناريو فيلم سينمائي يعتمد على التوفيق بين تقنيات التصوير السينمائي والتشخيص المسرحي.

في هذا الفصل يتناول البحث معالجات مسرحية وسينمائية مصرية لحادثة اجتماعية وقعت في مدينة الإسكندرية بحي اللبان عام ١٩٢١م ، وهي جريمة (ريا وسكينة) التي عالجها بديع خيري ونجيب الريحاني معالجة تراجيكوميدية في عرض مسرحي ، وعالجتها السينما المصرية في فيلم من إخراج صلاح أبو سيف ، ثم عاد إنتاجها مسرحياً في عام ١٩٨٢م بفرقة الفنانين المتحدين المنتج سمير خفاجي بنص لبهجت قمر وبإخراج حسين كمال وتمثيل (شادية وسهير البابلي وعبد المنعم مدبولي وحمدي أحمد الذي خلفه في الدور بعد ذلك أحمد بدير) .

وعلى الرغم من أن قصة ريا وسكينة هي حادثة حقيقية إلاّ أن موضوعا شبيها قد تمت عالجته في رواية إنجليزية شهيرة في عام ١٨٠٤م بعنوان **Sweeney Todd** [1] ، كما عالجتها رواية فرنسية شهيرة بعنوان (كلب مونتجريس **Le Chien De Montgris**).

وفي جميع الأحوال يتخذ البحث من نموذج (رومان إنجاردن) الجمالي أداة لقياس العناصر الجمالية في الصورة الخليطة ما بين التراجيديا والكوميديا سينمائياً ومسرحياً .

مفهوم التراجيكوميديا ، شكل من أشكال الدراما الخليطة **Mixed Artistic Forms** الخارجة " على قواعد النوعين الأصليين اللذين أشار إليهما أرسطو " [2]

ويرى د. كمال الدين عيد أن هذه الأشكال قامت " في مناهضة لقواعد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة ونظرياتها في القرن الثامن عشر الميلادي. وفي تمرد على التمسك بهذه القواعد والنظريات. ومن أهمها قانون الوحدات الثلاث في نظرية الدراما. وابتعدت هذه الأشكال عن تحقيق نوع من (اللونية) على مسيرة الدراما والعرض المسرحي تبعاً لذلك " [3]

---

1) Anthony Burgess, English Literature, Longman Group Limited. London, ١٩٧٤. p.١٩٧.

٢) د. كمال الدين عيد . قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي . الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦ . مادة أشكال فنية مختلطة.

٣) نفسه .

ويرى أنه " من المنصف لحركة الأشكال الفنية المختلطة الاعتراف بأن فضل استمراريتها مؤخرا في تاريخ المسرح والآداب المسرحية يعود إلى تأييد عدد غير قليل من الفلاسفة وكُتّاب الدراما المرموقين لفكرة المزج والخلط.

ففي عام ١٦٠١م يناهض جوريني Gaurini في دراسته النظرية الوقوع في براثن التراجيديا الخالصة أو الكوميديا الخالصة حتى قبل مولد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة" [١]

ويذهب د. كمال عيد في تأصيل مصطلح التراجيكوميديا إلى أن الأسباني " (لوب دو فيجا Lope De Vega) (١٥٦٢-١٦٣٥م) في مسرحياته يتبع وجهة نظر جوريني سواء علم ببحثه أو لم يعلم "

وفي القرن الثامن عشر تعرض الفيلسوف الفرنسي دنيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣-١٧٨٤م) في دراسته (عن الشعر الدرامي) لنوعيات في الأدب الدرامي. "فهو يعترف بالوجود الثنائي للدراما عند أرسطو في التراجيديا والكوميديا كنوعين أدبيين ، لكنه يضع بين النوعين الاثنين ، نوعين آخرين هما (تراجيديا الطبقة الوسطى " طبقة المواطنين " أو (الكوميديا الجادة Comedie Serieuse) " [٢]

ويضع فيكتور ماري هوجو Victor Marie Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥م) أعمال كل من شكسبير، وموليير داخل حيز هذه المساحة الواسعة بين التراجيديا والكوميديا. [٣]

ويخلص د. كمال عيد في تأصيله لمصطلح التراجيكوميديا بوصفه نوعاً من الأشكال الدرامية الخليطة إلى إنه " إذا استوثقت بالفكر والفهم أن تسمية العمل الأدبي الدرامي ترتبط بصورة أو بأخرى بالمجتمعات ، وبالطبقات المختلفة داخل هذه المجتمعات وبالشخصيات التي يمكن أن تتنقل – تنقل الحياة وتغيرها – بين التراجيديا والكوميديا أدركنا صلاحية هذه الأشكال الأدبية والفنية المختلطة ، والممتزجة بالضحك والحزن والبكاء والألم والمرارة والسرور والعبث، بصفتها تعبيراً حياً وحقيقياً وطبيعياً كذلك عن ناموس الحياة العريضة. على اعتبار أن الدراما لا يمكن أن تنفصل عن الحياة أو العالم" [٤]

---

١) نفسه.

٢) نفسه

٣) نفسه.

٤) نفسه.

ولكل هذه الأسباب مجتمعه يرى أن هذه الأشكال المختلطة " تنطور إلى أنواع وأجناس دقيقة أخرى في طريق الآداب الدرامية والمسرحية " [1]

التحليل والتفسير الجمالي للكوميديا :

إن الأثر الكوميدي بطبيعته محقق للبهجة. فكل ما يضحك مثير للبهجة لأن الضاحك يعبر بضحكه عن حالة انتصار وفخر بقدرته على اكتشاف خلل ما فيما هو منطقي ومعقول ومعتاد ، بما ينتقص من منطقيته ومعقوليته ومطابقته للمألوف في محيط اجتماعي بعينه . [2]

لكن من المفيد الإشارة إلى أن التأثير عملية متفاعلة بين المؤثر والمتأثر . **وللتفاعل** أركان أساسية منها المادة أو محتوى الرسالة أو الخطاب ومنها طريقة تصويره وعرضه ومنها **تهيؤ** المستقبل أو المتلقي له ؛ فالنكتة – مثلاً – **لا تحقق هدفها إلاّ** بطريقة أدائها المعبر والجاذب لأذن المستمع المنصت ، ولعينيه المتابعة لإشارات المؤدي وإيماءاته المصاحبة لتعبيره الصوتي. ومعنى ذلك **أن الفكاهة أو الظرف Humor ركن أساسي من أركان صناعة الأثر** المبهج . وهي تتكون من مادة فكهة ومؤدٍ فكاهي . أما فعالية التأثير فتتحقق لدى المتلقي لذلك الأثر الفكاهي عن طريق عجائبية الأداء فيما يظهر عليه من ابتهاج.

أما العجائبية أو سحر الأداء فتشكل الركن الأساسي الأول في نموذج "إنجاردن" لصناعة الأثر المبهج (الجمالي) وتليها الفكاهة في جدول التأثير الجمالي. ذلك أن الدعابة – الفكاهة – والظرف **Humor** هي ملكة عقلية تمكن الإنسان من اكتشاف المضحكات أو تقديرها أو التعبير عنها ؛ كلاماً أو حواراً ينطوي على الدعابة أو الفكاهة ، وهي ملاحظة يكيف فيها المرء نفسه لتقبل الفكاهة أو الدعابة . والانجذاب للصورة نابع من براعة الاستهلال (سحرها). أما حكمنا على قيمته الفكاهية فتال لانجذابنا نحو الصورة أو المعطى الإبداعي

ويأتي البيرلسك Burlesque (الهزل الكاريكاتيري) في المرتبة الثالثة من مراتب التأثير الجمالي باستعمال الكاركاتيرية في العادة ، تقليداً ومحاكاة لكتابة أو

---

1) نفسه.

2) للمزيد حول فلسفة الضحك راجع : هنري برجسون . فلسفة الضحك . ترجمة د سامي الدروبي . القاهرة ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢

مسلك شخصي بقصد السخرية والإضحاك . أو عن طريق برنامج منوعات هزلي تشكل كل صورة كاريكاتيرية من تلك الصور ركناً من أركان صناعة الأثر المبهج.
من المعروف أن السخرية تتجسد بالأداء الكاريكاتيري المبالغ فيه . بما يخرج بالسلوك أو بالصورة عن نطاق المنطق وقانون الطبيعة البشرية . فيبدو السلوك منتقصاً أو معيباً. وهنا يظهر الأثر المبهج عن طريق الضحك . نتاج عملية اكتشاف متلقي الأثر المدرك لذلك النقص أو الخلل ؛ ومن ثم شعوره بالتميز وتوهمه بالانفراد باكتشاف ذلك النقص أو العيب فيما عُرض أمامه بالقول أو بالحركة المصورة.

يتمثل الركن الأساسي في نموذج إنجاردن (**صناعة الأثر المبهج في الكوميديا**) **في المألوف والشائع Common والعادي السوقي والمبتذل Vulgar في الوقت نفسه**. وهو يتصف بخشونة وفظاظة غير مصقولة . وأبرز ما يأتي به أنه يولّد التبسيط **Vulgarization** وجعل الشيء أو الفن في متناول مدركات الجمهور ؛ لذا فكثيراً ما ينتج عن ذلك حطٌ وإفساد . يحمل قلة التهذيب. وانحطاطاً في الذوق كارتداء ممثل لزي امرأة دون مقتضيات درامية يتطلبها الحدث *

الميلودرامية في الحدث الاجتماعي :

المتأمل للأحداث الاجتماعية اليومية يصاب بالدهشة لما فيها من تناقضات وإثارة يجتمع فيها الألم بالسعادة ويخترق العبث المنطق ويحتضن الزيف الصدق فيختلط الأمر عليه . ولا شك في أن أكثر المتأملين اندهاشاً لتلك التناقضات المثيرة هم كتّاب الكوميديا . فكثيراً ما تشكل بعض الحوادث الإجرامية الشهيرة التي تهز المجتمع مصدراً أو منبعاً يستقي هنه الأدب والفن عملاً فنياً يجد له صدى كبيرا عند جمهور عصره . ومن هذه الجرائم تلك الجريمة التي ارتكبتها في حي (اللبان بمدينة الإسكندرية) في عشرينيات القرن العشرين امرأتان شقيقتان إحداهما (ريا) والأخرى (سكينة) كانتا تستدرجان الساقطات وبنات الليل إلى مسكنهما – الذي كان يقع خلف مبنى قسم شرطة اللبان القديم الكائن بشارع السبع بنات * – بحجة لقائهن بالرجال الموسرين ثم يخنقنهن بمساعدة رجلين أو أكثر ويدفنهن في (بدروم المنزل) بعد أن يسلبان مصاغ الضحية وحليها الذهبية. وقد ظلتا على ذلك النهج الإجرامي حتى اكتشف

---

* وضع عبد المنعم مدبولي في مسرحية (مطار الحب) بعضاً من عيدان "الاسباجتي" المطبوخ في جيب بنطلونه. وفي استعمال سمير غانم لمعقة طولها نصف متر في الأكل في مسرحية (المتزوجون) .

* تهدم المبنى منذ سنوات قليلة لو أزيد

أمرهما وقدمتا مع مساعديهما إلى العدالة وتم إعدامهم شنقاً . كتب بديع خيري ونجيب الريحاني مسرحية من فصل واحد عام ١٩٢١م عن هذه الحادثة المأساوية ولكن في قالب الكوميديا السوداء كما عرضتها فرقة نجيب الريحاني .

تناولت السينما المصرية تلك الحادثة الواقعية حيث انتج في وقتها أو بعد ذلك بسنوات فيلماً ميلودرامياً (أبيض وأسود) ببطولة أنور وجدي الذي قام بدور الضابط الذي تمكن من القبض على (ريا وسكينة) ومساعديهما بعد تحرياته التي انتهت بمهاجمة الشرطة لوكرهما . كما أعيد إنتاجها مسرحياً في منتصف الثمانينات بفرقة الفنانين المتحدين في مصر عام ١٩٨٢م عن نص من تأليف بهجت قمر وإخراج حسين كمال وبطولة شادية وسهير البابلي وعبد المنعم مدبولي وأحمد بدير .

وإذا كان فيلم (ريا وسكينة) * قد اتخذ الأسلوب الميلودرامي القائم على المواقف المفتعلة والمتكلفة – إلى حد ما – بإخراج واقعي للمخرج (صلاح أبو سيف) بما يتميز به هذا الأسلوب الفني من اهتمام بالتفصيلات الكثيرة التي تتطابق مع الواقع المعيش الذي ينسب إلى الطبيعية ؛ فإن عرض (ريا وسكينة) المسرحي لحسين كمال قد اتخذ أسلوب كوميديا الموقف** .

وظف الفيلم أغنية واحدة عبارة عن نواح وعديد بغرض التمهيد للموت ، ذات إيقاع سريع مستوحى من إيقاعات الصورة الشعبية لرقصات (الزار) المصرية المعروفة بكلمات يغنيها صوت شعبي رجالي منفرد للمطرب الشعبي المصري (شفيق جلال) تبدأ بالكلمات الآتية :

" أنا إيه ذنبي أنا إيه ذنبي	شاورت بالمنديل البمبي
عيني عليها يا عيني عليها	وعلى شبابها
ع المّلاحة والمّلاحة	وحبيبتي ملو الطراحة

يوزعها المخرج كثيمة Theme على لقطات متكررة كتمهيد سابق على خنق (ريا وسكينة) لكل ضحية من ضحاياهما متناغمة مع لقطة قريبة تركز على فانوس مضاء بالكيروسين متدل يتأرجح من سقف الغرفة في أثناء قيام الضحية بأداء رقصة الزار

*) بطولة زوزو حمدي الحكيم ونجمة إبراهيم وأنور وجدي

**) كوميديا الموقف تعتمد على المفارقة الكوميدية التي تنبع من موقف ملتبس قائم على التناقض في رد فعل متوقع لموقف ما ؛ بحيث يظهر مناقضاً لتوقع الشخصية .

بمساعدة جوق القتلة (ريا - سكينة - مساعديهما) فيتوزع الضوء والظل ما بين مغن وموقع على دف ومشارك في رقصة الزار وتتكشف الصورة الجمالية الأساسية في مشهد رقصة الزار السابق على خنق الضحية في تأرجح فانوس الإضاءة المعلق في سقف الغرفة وكأنه يتراقص على نفس إيقاعات المغني والدفوف مشاركاً للضحية التي (تتطوح) في طقس رقصة الموت Dance of Death. كذلك تتراقص مع تأرجح فانوس الإضاءة مناطق الإضاءة ومناطق الإظلام في الغرفة ، وهو ما ينتج جماليات الصورة بلقطاتها المتتابعة بما فيها من مكونات الصورة الفنية متمثلة في التماثل غير التام حيث تتراقص الغرفة كلها بكل مكوناتها المادية من أثاث وحوائط وسقف وبشر ومتمثلة في مركز الثقل الذي يتجسد في الضحية نفسها . وفي تركيز الكاميرا في لقطة قريبة جدا Close-up على شفتي المغني مع توازن اللقطات وتنوعها في توزعها على كل جزء أو عنصر من العناصر المكونة لتلك الصورة الدرامية السينمائية ؛ كما تتمثل في (المسكوت عنه) من مجمل الصورة ، إذ أن دوران الكاميرا وتطوحها مع كل مكونات الصورة وإن كانت تجسد في ظاهرها حالة تراقص كل تلك المكونات كما لو كان كل شيء في المنظر مُغيّباً . إلاَ أن ذلك الحال أو تلك الصورة التي تتطوح مكوناتها هي لا تتطوح في حقيقة الأمر إلاّ من خلال عيني الضحية المخمورة نفسها ، إذ لعبت الخمر برأسها فلم تعي مما حولها شيئاً . فهي التي تتطوح في أركان الغرفة . ومن ثم تتطوح مكونات الغرفة في عينيها هي وحدها دون الآخرين . على أن دور اللقطات هنا بمثابة المعادل السينمائي للموضوع Objective Correlative المعروض . وبذلك يكون المخرج قد نجح في التأثير على وجدان المتلقي في هذا المشهد مستخدماً تقنيات الإضاءة الدوّارة حيث تخيّم عليه حركة الدوار المنعكس من الضحية نفسها. كذلك يوظف العرض المسرحي ريا وسكينة بإخراج حسين كمال الغناء بألحان بليغ حمدي والرقصات الشعبية بتصميمات محمود رضا . وقد تراوحت وظيفة الغناء بين الدرامية والاستعراضية . أما الغناء الاستعراضي فقد وظف مع الرقصات الشعبية للربط ما بين الفصول والمناظر على امتداد العرض المسرحي في حين وظفت بعض الأغنيات توظيفاً دراميا في بعض المواقف الفردية أو الثنائية ما بين شادية (ريا) وسهير البابلي (سكينة) توظيفا مكملا للموقف الدرامي بمعنى أنه كان من الممكن الاستغناء عنه دون أن يتأثر البناء الدرامي للأحداث . غير أنها تتجسد في العرض مع الحركة والتكوين الذي صممه

المخـرج لتضفي على ذلك العرض قيماً جمالية تسهم إسهاماً فعلياً في تعميق الأثر الدرامي للمشهد في نفوس المتفرجين ، إلى جانب أنها تحقق لهم الإمتاع سبيلاً إلى تحقيق الإقناع بمعنى الحدث ودلالاته ومن ثم التأثير الذي يخفف من وقع الصدمة المأساوية : (جريمة خـنق الـسيدات المـستدرجات) وذلـك بوسـاطة توظـيف أسـلوب الكومـيديا الـسوداء (تراجيكوميديا) وهذا ما يشير إليه أمير سلامة أيضاً حيث يقول :

" الموضـوع الـذي اخـتاره المؤلف لمعالجته ، ولو أنه أساساً موضوع مأساوي إذ يقوم على حادثـة سـفاحتين تكسبان عيشهما عن طريق قتل النساء وسرقة مجوهراتهن ثم دفنها في (بـدروم البيـت) إلاّ أن هـذا الموضوع الذي عولج من قبل بشكل مأساوي سواء في السينما مـن إخراج صلاح أبو سيف أو المسرح من تأليف نجيب الريحاني يحمل في ذاته إمكانية المعالجـة الكومـيدية الـتي تقوم أساساً على (الآلية) المتمثلة في تبلد الحس الإنساني لدى الـسفاحتين اللـتين أصـبحتا تمارسـان عملـهما بنفس الطريقة التي يمارس بها أي إنسان آخر عملاً عادياً .

هذه الإمكانية الأساسية في إثارة الضحك استطاع المؤلف استغلالها بنجاح في خلق سلسلة مـن المواقـف الكومـيدية الـناجحة معـتمداً في الـوقت نفسه على عدد من الأنماط الأخرى التي أدخلها في صلب أحداث روايته دونما افتعال " [1]

ويـضيف أمير سلامة : " وإذا كان المؤلف قد استغل بنجاح الجانب الكوميدي في حادثة الـسفاحتين ، فإنـه لم يهمـل في الـوقت نفـسه استغلال الجانب المأساوي. ولا أقول إنه نجـح مـن خـلال ذلـك في خلـق نمط من المسرح (التراجيكوميدي) الذي يقوم أساساً على الكـشف عـن الطبيعة المأساوية الكامنة خلف موقف هزلي " (على نحو ما نرى في مسرح أنطـون تـشيكوف **Anton Chekhov** (١٨٦٠-١٩٠٤م) علـى سبيل المثال) أو بإقحام الـضحك في موقف مأساوي بقصد حنق حالة من التفريج الكوميدي " [2] (كما هو الحال في مسرح شكسبير) .

وإذ يـصل أمير سلامة إلى أن (ريا وسكينة) لفرقة الفنانين المتحدين هي " خليط يجمـع بـين الفـارس **Farce** في أشـد صوره هزلا والميلودراما في أشد صورها إثارة وفزعاً بقصد إثارة المشاهدين إلى أقصى حد " ؛ فإنني أراه مناقضاً بحكمه الأخير حكمه الأول، إذ كـيف رأى أولاً : (أن المؤلـف نجح في خنق سلسلة من المواقف الكوميدية الناجحة)

---

١) أمير سلامة " ريا وسكينة " (المسرح) ع١٥ ، السنة الثانية ، أكتوبر – نوفمبر ١٩٨٢ ، ص٢٩.

٢) نفسه ، ص ٣٠

ثـم يعـود فـيقول: (إن المـسرحية خلـيط يجمـع بـين الفارس في أشد صوره هزلا ، وبين الـميلودراما في أشـد صـورها إثـارة وفـزعا) ثم إن الضحك في النص وفي العرض لم يكن من أجـل الـضحك حتـى يحكـم علـى المـسرحية بأنهـا (فارس) وليست في النص أو العرض مواقـف قائمـة على الافتعال أو الإثارة أو الرعب والانتقالات الفجائية وغير المبررة تبريراً دراميـاً؛ فكيف يحكم على المسرحية بأنها ميلودراما في أشد صورها إثارة ورعباً . كما أن المواقـف لا تصنعها الصدفة، بل كل فعل – سواء أكان استدراجاً أم كان قتلاً – مقصوداً ووفـق تخطـيط ، وهـل الاستدراج سوى خطوة من خطوات التخطيط؟! ثم إن الأحداث تجـري وفـق منطق معلوم متمثل في أن (الجريمة الأولى تؤدي إلى ما بعدها) وهو نفس المـنطق الـذي تـرتبت علـيه سلسلة حوادث القتل المتعمد وهو الذي فعله (مكبث) من استدراج وتآمر وتنفيذ للجريمة بدفع من زوجته ثم يقظة مؤقتة للضمير.

ومـن الغـريب أن الناقد أمير سلامة يعطي مثالاً على الإثارة والميلودراما بموقفين في المـسرحية **أولهما** : موقـف الفـتاتين مـن زوجـة أبـيهما (أمـونة) الـتي نـزلت علـى مـسكنهما هـبوطا اضـطراريا ، إذ يـرى في سـرد (سـكينة) لـما فعلته بهما زوجة الأب ، عـندما دفعـت بالكـبرى (ريا) للعمل خادمة في قصر البرنس الذي طردت منه بعد حملها سِـفاحا مـن ابـن البرنس محرومة من وليدها الذي أبلغت بأنه مات في أثناء وضعها له . ثـم زوّجـت الـصغرى (سـكينة) لشيخ عجوز مما دفع الفتاتين إلى الهرب إلى الإسكندرية والعمـل في (الدلالـة– الوسـاطة) كـسباً للقمـة العـيش . وهاهـي الآن قـد هـبطت عليهما لـتهددهما مـن جديـد ممـا أثـار لديهما حادثة خنقها لأمهما حتى تتخلص منها وتتزوج بأبـيهما . وهذا المونولوج الذي يؤسس للباعث الذي يدفع (ريا وسكينة) إلى الخلاص من هـذه المـصيبة الـتي جـاءت لتهددهما من جديد ، يراه الناقد أمير سلامة (نوعا من إثارة التعاطف بشكل ميلودرامي) وذلك بعيد عن الصواب .

أمـا **المأخذ الثاني** فهـو موقـف اكتشاف (ريا) بأن الفتاة (الضحية) التي خنقتها أخـتها (سـكينة) في نهايـة المـسرحية هـي ابنـتها مـن البرنس . إذ يرى الناقد إنه ذروة المـيلودراما بقـوله : " يـصل الموقـف إلى ذروة الميلودراما وريا تجري نحو ابنتها في حين تـدخل سـكينة في مـواجهة حاسمـة مـع ريـا لتعلـنها أن الأمـر قـد انتهى بموت ابنتها بالفعل" [1]

---

١) أمير سلامة ، نفسه ، ص ٣١ .

وليس في ذلك افتعالاً دراميا . وإنما هو موقف قائم على المفارقة الدرامية تحقيقاً للعدالة الإلهية Divine Justice حيث فوجئت (ريا) ومن بعدها (سكينة) بالأمر وبحقيقة الفتاة الضحية . وهي مفاجأة مبررة ولا تشذ عن سياق الموقف ؛ حيث الاستدراج يتنامى ويتطور ليصبح شروعا في قتل الضحية . ثم اكتشاف هوية الضحية عن طريق والدها – الذي يعد ظهوره من جديد أمام (ريا) مباغتة لكليهما – بما يكشف عن تقنية المفارقة الدرامية . والمباغتة والمفارقة الدرامية كلاهما من عوامل صنع الصورة الجمالية لأنهما يحركان المشاعر توترا وتشويقا في مغايرتهما لأفق التوقعات الذي تسبح فيه الشخصية من ناحية ، والمتفرجون من ناحية ثانية . والناقد نفسه يُلمح بذلك عند تعرضه لأسلوب الإخراج وتقنياته في هذا العرض إذ يقول : " فإن الضحك المصاحب لوضع الفتاة (الضحية) داخل الصندوق والناشئ عن صدور صوت أنينها إلى مسامع عبد العال الجاهل بحقيقة ما يجري في البيت . هذا الضحك يرفع من درجة ترقبنا وإحساسنا بحدة المأساة التي لا تلبث أن تلقي بظلها الرهيب على خشبة المسرح "[1]

جماليات عرض ريا وسكينة بين "الفنانين المتحدين" و"فرقة الريحاني"

تقنيات التماثل

يشير أمير سلامة في نقده لعرض "ريا وسكينة" لمواطن الجمال في بعض التكوينات إذ يقول: "استغل حسين كمال إمكاناته كمخرج سينمائي في خلق مجموعة من الكادرات الجمالية المعبرة خاصة في اللحظات الجادة من الحدث مثل مشهد مونولوجَيْ كل من ريا وسكينة حيث كانت كل منهما تقف عند بقعة ضوء مع إظلام المسرح لتلتقي بالجمهور وجها لوجه وهي تلقي بحديثها المقصود به إثارة انتباه المتفرج وتفكيره. ثم وقوف السفاحتين كلتيهما في اتجاه معاكس عقب ارتكاب جريمتيهما دليلا على حيرتهما الشديدة وإرهاصا بما سوف يحدث لهما مع نهاية الحدث. كذلك جاء تنفيذ مشاهد القتل بالغ النعومة وشديد التعبير في الوقت نفسه "[2]

وأرى من الضرورة بمكان – هنا – تحليل عناصر الصورة الجمالية فيما التفت إليه نظر الناقد أمير سلامة الذي أشار إليها دون أن يحللها ؛ فلم يتوقف عند التماثل في الصورة وأثره الدرامي والجمالي.

---

١)نفسه ، ص٣١.

٢)نفسه ، ص ٣١.

يتماثل وقوف ريا في بقعة ضوء لتبث الجمهور معاناتها مع وقوف سكينة في بقعة ضوء ثانية ، فكلتاهما تبث معاناتها وكلتاهما بداخل إطار ضوئي يعزلها عما حولها. هذا اللون من التماثل هو تماثل تام في الصورة وفي المضمون لأن كل منهما يتخذ نفس التكوين من حيث الشكل ، ونفس التعبير عن حالة معاناة مصدرها واحد عندهما . أما التماثل غير التام فهو قائم في وقوف كل منهما في اتجاه معاكس للأخرى عقب ارتكابهما لكل جريمة . وقد أجاد الناقد أمير سلامة في الكشف عن دلالة ذلك التكوين بتفسيره للعلامات ، دون أن يحلل عناصر الصورة كشفاً عن جمالياتها.

ولاشك في أن من جماليات العرض التراجيكوميدي أن يكشف الموقف الكوميدي عن حقيقة مأساوية متخفية خلف المظهر الكوميدي ، أو يتكشف الموقف عن الهزل والسخرية اللاذعة المتخفية وراء المظهر المأساوي ؛ لذلك يرى أمير سلامة أن المؤلف " منذ البداية يحاول أن يثير تعاطفنا مع السفاحتين عندما نعلم أنهما ضحيتان لزوجة أبيهما (أمونة) التي قتلت أمهما لتتزوج بأبيهما ، ثم شردت الفتاتين فألقت بإحداهما (ريا) خادمة في بيت أحد النبلاء ليعتدي عليها ولتنجب منه سفاحا .. ثم لتزوج الأخرى (سكينة) لشيخ عجوز .. وينتهي الأمر بالفتاتين إلى الهروب ليعيشا معاً في مدينة كبيرة (الإسكندرية) ، يكسبان عيشهما من عمل شريف (الدلالة) . حتى إذا ما عادت أمونة لزيارتهما محاولة أن تجري عليهما ألاعيبها قاما بقتلها انتقاما بنفس الطريقة التي قتلت بها أمهما (استخدام فوطة مبتلة لكتم النفس) "

إلى هنا والموقف يتسم بالجدية والإقناع في تبرير فعل القتل . غير أن الموقف يتغير من الجدية إلى الهزل ، عندما تتكرر عمليات قتل الضحايا المغرر بهن من هاتين المرأتين ، خاصة بعد أن أقحمت (ريا) وهي الأخت الكبرى فنان البيانولا المتجول (حسب الله) في الأمر بعد أن تزوجته في نهاية رحلة ملاحقته لها لتحتمي به ولاستخدامه بالمشاركة في جرائمهما. وبالمثل أقحمت (سكينة) الأخت الصغرى الشاويش عبد العال في الأمر دون أن يدري بما يحدث بعد زواجها منه . ومن هنا تتولد المفارقات الكوميدية في العرض ، حيث يتوارى الهزل وروح التهكم ، وراء المظاهر الجادة في الصورة المسرحية ؛ فـ (حسب الله) وآخران أحدهما أبكم يحملان جثة الضحية . ويذكرنا هذا المشهد بمسرحية **Joe Orton's** التي كتبها في ستينيات القرن العشرين بعنوان **Funeral Games** . والمفترض أن الموقف هنا جاد ومتجهم وحزين لكنه لا يصيب المتفرج بأي نوع من الوقار ، لأن حملة الجثة غير وقورين من ناحية في بعض

اللمسات الكاريكاتورية (البيرلسك) ، حيث يطلق (حسب الله) القفشات ، ويتبعها الأبكم ومعاونه بصوتيات مبهمة لا تدل على معنى . " شيلوا الميتين " هذا إلى جانب الآلية التي رأى هنري برجسون في (فلسفة الضحك) أنها إلى جانب التكرار وقلب الموقف تؤدي إلى الضحك). فتكرار دخول حملة الجثة خلف حسب الله من غرفة إلى أخرى في محاولة إخفاء الأمر على الشاويش عبد العال الذي جاء في البداية للتحقق من صحة شكوى صاحبة المنزل ضد ريا وسكينة فصار يتنقل في معاينة الغرف من مكان إلى آخر في الوقت الذي كانت هناك (جثة ضحية من ضحاياهما) لم تدفن بعد في بدروم الدور الأرضي الذي يسكنانه يعكس آلية كاريكاتيرية أيضاً ، وهي عنصر في نموذج النسق الجمالي (لرومان إنجاردن) – المشار إليه فيما سبق– .

تظهر الجماليات في الصورة المسرحية أيضاً في الكادرات الثابتة التي يوظفها المخرج حسين كمال بين مشهد وآخر سواء في منتصفه كشرطة حركية (تكوين جمالي ثابت كما لو كان صورة فوتوجرافية) قصد منها تأكيد موقف ما أو السخرية من موقف ما بما يدل على اللامبالاة بما سوف يحدث ؛ أو للدلالة على نهاية اللوحة بصورة (فوتوجرافية) . كذلك شكلت الأغاني الفردية لشادية (ريا) أو الثنائية لشادية (ريا) مع سهير البابلي (سكينة) أو الثلاثية بانضمام مدبولي (حسب الله) لهما في الغناء . ذلك أن الغناء في مشهد تمثيلي في أي نوع من أنواع الدراما يشكل حالة من التغريب Alienation في الموقف الدرامي لأنه يوقف مسيرة الحدث جزئياً للتعليق أو التمهيد ، كما تشكل لوناً من ألوان التنويع وهو تقنية جمالية مطورة لإيقاع العرض .

المعالجة المسرحية لريا وسكينة في فرقة الريحاني:

طلب نجيب الريحاني من زميله الكاتب المسرحي بديع خيري أن يعالج حادثة (ريا وسكينة) تلك الحادثة الدموية التي شغلت الناس في العشرينيات ؛ كتب بديع خيري مسرحية (المجرمين) عن حادثة (ريا وسكينة) في لغة زجلية غنائية ورسم لها ست شخصيات كوميدية هي (ضرغام – حسب الله – مرزوق – ريا – سكينة) ثم الضحية (فردوس) ابنة (مرزوق) التي هربت بها أمها وهي طفلة عندما ضبط مرزوق (الريحاني) زوجته – أمها– وعشيقها في فراش نومه . وكان من نتيجة ذلك أن طعنه العشيق قبل هربه مع الزوجة الخائنة . ورغبة في انتقام مرزوق من النساء الخائنات انضم إلى عصابة (ريا وسكينة) وشارك في عمليات قتل الضحايا دون أن ينسى ابنته التي

اختفت مع أمها ، إلى أن استدرجت الفتاة (فردوس) عن طريق الإيعاز لها بتسهيلات في لقاء عشيقها . وبعد أن قتلتها (ريا) فوجئ بحجاب فضي صغير (تعويذة) ضمن مصوغات القتيلة (فردوس) لأن أمه كانت قد أهدت طفلته ذلك الحجاب الفضي، وهنا اكتشف مرزوق أن القتيلة فردوس هي نفسها ابنته التي ظل يبحث عنها سنوات طويلة. وهكذا يتجرع من نفس الكأس التي شارك مع السفاحتين في إذاقتها للضحايا بعد أن قتل بيديه فلذة كبده .

يقول عبد المنعم شميس عن النص : " إن المؤلف استطاع تصوير هذا الجو المرعب تصويرا بديعا ليس فيه إثارة أكثر مما يجب على الرغم من بشاعة الموقف ، وكان الغناء والموسيقى من العناصر الملطفة لما يمكن أن يثير الرعب في النفوس خاصة وأن المشاهدين للمسرحية في تلك الأيام كانوا يعرفون كل تفاصيل القضية التي أثارت الرعب فعلاً في النفوس "

ولكن بديع خيري استخدم أغنية زفاف مرحة في تقديم مسرحيته :

" اتمخطري يا عروسه
واتهني بعريسك
سيد العرسان " [1] *

وعن إخراجها يقول شميس : " وليس لنا تصور عن طريقة إخراج المسرحية ، ولكن أغلب الظن أن الريحاني قد استعان بالموسيقى والألحان في تقديمها للجمهور لأن طبيعة النص المسرحي توحي بذلك من ناحية تركيبه اللفظي ، فالمسرحية كلها من أول سطر فيها إلى آخر سطر تشبه قصيدة مأساوية ، لألفاظها جرس ونغم يتفق مع الموقف الدرامي** ، وهذه براعة لا تستغرب من كاتب وزجّال مثل بديع خيري " [2]

ولكي يتفق وجود أغنية عرس مع موضوع المسرحية الفاجع ، جعل بديع خيري تكرار غناء مقطع الأغنية الفرحة يأتي من خارج الحدث المسرحي

---

١)عبد المنعم شميس . نجيب الريحاني قدم مسرحية ريا وسكينة ، (المسرح) ع٤٨ – نوفمبر ١٩٩٢م ، ص ٢١.

*) معلوم أن هذا المطلع نفسه وظفه بديع في أوبريت (العشرة الطيبة) لمحمد تيمور بألحان سيد درويش وأغاني بديع خيري وإخراج عزيز عيد .

**) يقصد التراجيدي

٢) نفسه ، ص ٢١.

" ترفع الستار والمرسح فاضي ويسمع صوت نغمة من الخارج ، صوت ضعيف وبعيد جدا "[1]

" ثم يعقب ذلك الغناء (بصريخ مفجع ، صوت امرأة تختنق ، يدخل ضرغام مسرعاً والوهم يعلو وجهه "[2]

" ضرغام : جرى إيه مش خلاص (صريخ) اخلصوا يا عالم . حرام عليكم مش كده

(صريخ بصوت عال : يفتح نافذة)

غنوا حاتودونا في داهية ، حسها أعلى من حسكم ، سهتانين ليه(صوت المغنين)

المغنين : اتمخطري يا عروسه (وفي هذا الوقت يسمع أنين المرأة المخنوقة وهو يضعف شيئاً فشيئاً وينتهي عند انتهاء اللحن وضرغام يقول)

ضرغام : يا لطيف يا لطيف..خلاص ماتت..دا شيء يقشعر البدن..يا ويلنا من يوم الله

(يرتمي على دكة أمام المرسح ويفتح الباب بشدة ويدخل حسب الله) "[3]

رسم بديع خيري شخصيات عصابة (ريا وسكينة) رسماً غير منفر للمتلقي ، إذ يحمل كل من (ضرغام) و (حسب الله) ملمحاً إنسانياً فبداخل كل منهما سمات إنسانية تجعل المتفرج متعاطفا معهما على الرغم من أنهم شريكان في الجرائم التي ترتكبها تلك العصابة:

ضرغام : (مذعوراً) مين ؟

حسب الله : أنا حسب الله

ضرغام : كح يا شيخ خضيتني

حسب الله : إيه موتوها ؟

ضرغام : ماتت

حسب الله : بيخنقوها ؟

ضرغام : لا . خنقها مرزوق

حسب الله : يا حفيظ . مرزوق دا بيخوف

---

١) بديع خيري ، رواية المجرمين ، (المسرح) ، نفسه ، ٢٢

٢) نفسه .

٣) نفسه

ضرغام والله يا شيخ أنا شعر بدني قب
وعضامي كلها اتسيبت
صحيح إحنا ناس إجرام قتالين قتله واخدين على كده
لكن صريخ الواحدة من دول يدخل على قلب الواحد الوهم
ويبقى حاسس بغضب ربنا نازل على دماغه
وخايف من سؤال الدنيا قبل سؤال الآخرة

حسب الله هو اللي زيّنا يخاف ، إحنا ما احنا قاتلين ١٥ ماحدش قلبلهم شقفه

ضرغام بس يا راجل بلاش كفر . هو ربنا بيسيب ، هو ربنا بينسى حاجه بكره نتحاسب على الكبيرة والصغيرة . اللي بيقتل نملة بينسئل عليها.
العين بالعين والسن بالسن .. يا ويلنا من غضب الله . الحساب يوم الحساب

حسب الله ابقى قابلني
الله يجعل سكتي غير سكتك يا شيخ ، والله لو رحت الجنة لا أروح النار طب وأنا مالي ، ما تروح تقول الكلام ده لمرزوق . هو أنا اللي بخنقهم"[١].

يصور بديع خيري حالات متعددة للإنسان متدرجة بين الإقدام على الفعل والتأرجح فيه بين الطيبة والشر . فهناك شخصيات شريرة خالصة **Black-dyed Villain** ، وأخرى متأرجحة في شرها **Cloak and digger Villai**، (فضرغام) صورة للعنصر الذي يقف على الهامش ما بين الشر واللا شر. و(حسب الله) متأرجح بين الشر واللا شر ، أما (مرزوق) فهو الشر الخالص . هذه الحالات المتدرجة للإنسان متدرجة أيضاً في تعبيرها ؛ فكل وجه من وجوه الإنسان الشريرة يعبر عن درجة الشر التي يحملها بداخله ؛ بلغة وضعها المؤلف على لسانه لا لتناسب الشخصية بوصفها من لحم ودم ، بل بوصفها لقطة من اللقطات تسجل وجوه الشر المتدرجة ؛ (فضرغام) يتخذ النبر الخطابي الإنشائي لغة ويظهر التردد والضعف الإنساني شعوراً أو مظهراً شعورياً مما يجعل صورته نافرة عن الموقف الذي أوجد نفسه فيه، فهو منفصل

---
١) نفسه

عن المحيط الإجرامي ويشعر باغترابه عنه – وهذا ما يؤكده خطابه ومظهره . أما (حسب الله) فهو متفق مع المحيط الذي هو فيه . لا يوخزه ضميره مثلما هي حال (ضرغام) لذلك تكشف نبرته الكلامية عن اللامبالاة. كما أن خطابه الحواري كله ما هو إلاّ رد فعل لخطاب (ضرغام) مرة ولخطاب (مرزوق) في مرة أخرى آتية. ولخطاب (سكينة) في مرة ثالثة . وهو في كل الأحوال خطاب خنوع وطاعة . وهذا مناسب لشخصيته إذ أن عمله مع العصابة هو مجرد مروج للحلي التي تسلبها السفاحتان من الضحية وعمله داخل الوكر عمل خدمي متدنّي ؛ مقصور على مواراة جثث الضحايا في التراب ، وتقديم المشروبات، والدوران بالبخور ؛ لذلك تتسق لغة حواره مع شخصيته وما أوكل إليه من عمل.

أما (مرزوق) وهو الوجه البشع للشر . فقد رسمه بديع خيري شخصية من لحم ودم ؛ إذ أن له ماضٍ . وبواعث نفسية **Psycho-path Villain** . هي التي دفعته إلى وكر الإجرام دفعاً.

ومع أن نص حوارية (ضرغام) و(حسب الله) خالٍ من أي ملمحٍ جمالي ، تبعاً لخلو حوارهما من التصوير المعبر ، إلاّ أن تدرج أوجه الشر موزعةً على شخصيات ثلاث (ضرغام – حسب الله – مرزوق) هو الذي يحمل ملمحاً جمالي الأسلوب ، باعتبار (التدرج) تقنية جمالية في صنع الأسلوب الأدبي والفني .

وقد بدا غريباً في البداية أن يكتب بديع خيري خطاب (مرزوق) الدرامي بأسلوب (الزجل) حيث الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية النابعة من الصياغة والموسيقى الخارجية الصادرة عن إيقاعات القافية تحقق خواء الشخصية وتُعريها عن المشاعر الإنسانية ، وصياغة بديع لحوار بذلك الشكل معبر عنه خير تعبير. فهذه الشخصية التي لا تحمل ذرة من الرحمة للضحية ، بل تتفنن في خنق الضحية ، فلماذا يضع لها بديع خيري خطاباً درامياً (مونولوجاً) يشع بالصور والأخيلة وموسيقى التفاعيل الشعرية والقوافي ؟ ولكن بعد قراءة متعددة لحوار مرزوق ولغته وبعد تأمل دوافعه وجدت أن جماليات خطابه (مونولوجه) الدرامي مناسبة لموقفه . فهو يشعر بالكراهية لكل امرأة خائنة لزوجها انطلاقاً من مروره بتلك الحالة نفسها . فقد خانته زوجته مع صديق له وهربت بطفلتهما وانقطعت أخبارها وهو يجهل أي شيء عن مصير ابنته . هل هي ميتة أم مازالت تعيش ؟ فهو شخصية ساعية للانتقام من كل امرأة ،

ومن وجهة نظره كلهن خائنات ، وكل من تدخل وكر (ريا وسكينة) هي امرأة ساقطة ، ف(ريا) و(سكينة) تتصيدان الساقطات (السارحات) ليلاً في الشوارع الساكنة والمظلمة يتصيّدن رجالاً مخمورين أو باحثين عن متعة مدنسة.

مرزوق إذن يحمل في جوانحه عاطفة مدمرة ، هي عاطفة الانتقام الأعمى ، لذلك فإن لغة الشعر المقفى تتناسب وخطابه الدرامي ، هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية ؛ فإن المؤلف المسرحي قد يلجأ إلى صياغة حوار الشخصية شعراً ليصنع معادلاً شعورياً لدى المتفرج ما بين قسوة الفعل ووحشيته ، وأسلوب تعبير الشخصية عنه ، حتى يخفف من وطأة الموقف الوحشي :

"مرزوق : القهوة يا حسب الله

حسب الله : القهوة يا بنت الكلب (تدخل بنت معها صينية قهوة وكنكة)

ضرغام : بقى ما فيش عندك شفقة ؟ مفيش عندك رحمة ؟

مرزوق : (بشدة) رحمة (البنت توقع الصينية من خوفها وتجري)

رحمة .. آل رحمة آل

~~مدهوقة الرحمة وسيرتها~~

رأفة هه آل رأفة آل

محروقة الرأفة وذكرتها

مجرم وعايزني أشفق

هي الوحوش فيها حسيّة

أظن فاكرني مصدّق

بأن فيه إنسانية "

وهنا تكمن الرسالة الأخلاقية للمسرحية :

مرزوق : أخ من العار وراني يوم

ما انساهشي طول ما في جتتي روح

كوي النار أهون يا هو

م اللي جرى مستنكف أبوح

من استقامتي في شبابي

ناس كانوا بيحلفوا بحياتي

قبل العشا أقفل بابي
والأشيا رضا أنا ومراتي
كنت أعبدها .. أتمنى وجودها
دعيت وربنا مَنْ عليَّ ..
ببنت رؤيتها عبادتي
يوم من دول وأنا داخل البيت
رايق وراضي في أمان الله
مش قادر أقول يا شوم ما رأيت
بعيني عرضي مراتي فاضحاه
راجل يدنس لي فرشي
واسيبه حي أسيبه يعيش
يدوب راح أهجم مدرتشي
إلاَّ بمراتي .. مرحمتنيش "

هكذا صور بديع خيري ماضي شخصية مرزوق محركاً لنوازع الانتقام الوحشي من كل امرأة سقطت في وكر (ريا وسكينة) ليس هذا فحسب بل وضع له شعاراً يلتزمه في تبريره لتلك الوحشية :

لولا الخيانة ما كنت تعيس
إإذي الملاك تلاقيه إبليس

هكذا يلقي خطاب الدافع الانتقامي لتوحشه وتعطشه لدماء النساء ويخرج خروج المنتصرين.

جمالية الفرجة المقارنة " لريا وسكينة " بين عرضين مسرحيين :

الفرجة المقارنة لريا وسكينة (بفرقة الريحاني) . وريا وسكينة (بفرقة الفنانين المتحدين) سوف تكشف عن عناصر وتقنيات مشتركة بين المعالجتين المسرحيتين .. فمعالجة فرقة الريحاني كوميديا قاتمة تتخللها أغان هي جزء من نسيج البناء الدرامي . ومعالجة فرقة الفنانين المتحدين كوميديا موسيقية قاتمة أيضاً وُظفت فيها الأغاني – غالباً – توظيفاً درامياً . (ريا وسكينة) عند الريحاني يتخللها مونولوج زجلي لمرزوق . يكشف فيه عن الباعث الذي دفعه إلى أن يصبح مجرماً سفاحاً – وهو ضبطه لزوجته متلبسة بالخيانة – .

وريـا وسـكينة في عـرض الفـنانين المـتحدين يـتخللها مونولـوج (لـريا) وآخـر (لسكينة) تكـشف فـيه كـل مـنهما عن دافعها للمسلك الإجرامي حيث محاولات زوجة أبـيهما المتكررة للمتاجرة بهما ؛ مع رفضهما لذلك وكلا المسرحيتين (المجرمين) لبديع خـيري ونجـيب الريحانـي و(ريـا وسـكينة) لـبهجت قمـر وحسين كمال تنتهي بمفارقة درامـية حـيث يكتـشف مـرزوق أن آخـر ضحية قتلها بيديه خنقاً كانت ابنته (فردوس) الـتي هـربت بهـا أمهـا وهـي طفلة مع عشيقها عند الريحاني. وكذلك تكتشف (ريا) في عـرض (الفـنانين المـتحدين) أن آخـر ضـحية خنقـتها بيديها كانت ابنتها التي أوهموها بأنهـا قد ماتت عندما فرقوا بينها وحبيبها الذي كان سيدها حين كانت تعمل خادمة في قصر أسرته

مـن الطبيعـي أن نـرى اخـتلافاً في فـن الكتابة في عرض (المجرمين) عنه في فن الكتابة في عـرض (ريـا وسـكينة) كما نجد اختلافاً آخر بين كلا العرضين المسرحيين. فشخـصية (حـسب الله) في عـرض الفـنانين المـتحدين شخـصية (محـورية) مساعدة لريا وسـكينة حتـى أن ريـا تتـزوجه بعـد إلحاحه في محاولات التقرب إليها وخطب مودتها ومحاولـتها للتـستر خلفـه ثـم تعهـد إلـيه الأخـتان (ريا — سكينة) بالقيام عنهما بحمل جـثث النـساء مـن ضحاياهما ودفنها في (بدروم) المسكن الخاص بهما . ولكن حسب الله في عـرض الريحانـي مجـرد شخصية ثانوية مسطحة . و(عبد العال) رجل الشرطة أصبح لـه دور محـوري مـساعد في عـرض ريـا وسـكينة للفنانين المتحدين وأصبح زوجاً لسكينة الـتي تـستدرجه بدعـوى وقـوعها في غـرامه - إذ يوظـف بهجـت قمـر تقنـية الـتورية المسرحية وهي **" تقنية خلق المغايرة المعرفية بين شخصية مسرحية وشخصية أخرى في موقف واحد ، أو بين المتلقي والشخصية عن طريق تصوير التناقض الظاهر والباطن تـصويراً دراميـاً ؛ أي بين المعلوم لنا والمجهول للشخصية المسرحية في ذات الوقت ؛ وفي موقـف بعينه مما ينتج المفارقة — والتورية بمثابة الستارة الدرامية النفسية بين الشخـصيات بعـضها بعـضاً. وهـي تعـتمد علـى تقنـية المـراوغة الدرامية ليبدو باطن الصورة غير ظاهرها "[1]**

وهـذه الـستارة الدرامية النفسية التي تختفي وراءها حقيقة سكينة كعاشقة للشرطي عـبد العـال إذ أنهـا تحتمـي خلفـه وتـتخذه ساتراً حيث تتمكن من تلقط الأخبار عن

---

(١) د. أبو الحسن سلام : محاضرات "جماليات المسرح" لطلاب (موضوع خاص) بالسنة التمهيدية للماجستير بقسم المسرح بآداب الإسكندرية ـ ٢٠٠٤م.

صدى الجرائم التي تقترفها مع (ريا) التي أصبحت أختها في هذه المسرحية حتى تحتاط لمشروعاتهما الإجرامية القادمة.

ولكننا لا نرى لعبد العال في مسرحية (المجرمين) أثراً ، فليس له سوى كلمتين اثنتين في جملة واحدة فقط :

" عبد العال : (يدخل) دا كفر " [1]

ودخوله لا ضرورة له على الإطلاق إذ ليس له وجود مادي قبل ذلك ولا بعد ذلك فهو شخصية مقحمة في عرض الريحاني .

جماليات المواجهة الدرامية (لحظة الاكتشاف) :

في عرض (ريا وسكينة) للفنانين المتحدين لا توجد مواجهة درامية بين القاتلة والمقتولة قبيل شروع القاتلة في تنفيذ جريمتها . غير أن هناك موقف مواجهة درامية تجادل فيها (فردوس) أباها مرزوق الذي يشهر سكينه في وجهها - دون أن يعرف أحدهما صلة الدم التي بينهما . وهو ما يصنع المفارقة الدرامية في نهاية الموقف - لحظة الاكتشاف - :

" مرزوق : _ جيتي تبيعي شرف جوزك . لجل يحوزك
رفيق جبان اللي يعوزك تعيشي ..

فردوس : فين لطفك يا لطيف

مرزوق : أتغَش زيِّي وآمن لك .. كان بيميل لك
تلات دقايق فاضلين لك

فردوس : غيتني ما فيش في قلبك دين ؟

مرزوق : سمحت لك بدقيقة تانية
تاخدي يا زانية . آخر نفس لك في الدنيا

فردوس : سايق عليك النبي

مرزوق : نبي . أنهي نبي . محمد ، عيسى
داوود ، موسى
أنهي في دول يا منحوسه
قالك تكوني زانية ؟ أنهي

---

[1] بديع خيري (المجرمين) ، نفسه .

عليك منهم ميت لعنة (شاهراً السكينة)
دوقي الطعنة

فردوس　يا خالتي ريه أبوس رجلك
مرزوق　(مشيراً إلى سكينه) آه لو جات لك
فردوس　:　حوشيني (صريخ)
ريا　.　(بتأثر) موته انكتبت لك
الصبر ياختي الصبر
فردوس　:　يا هوه (صريخ)
. خد صيغتي
مرزوق　:　(مشيراً لهم) صيغتك دي عشانهم
نار في بدنهم .. حراميه
أنا أشرف منهم
روحك كفايه عليّ . (هاجماً عليها) "

تكشف لنا هذه المواجهة الدرامية بين القاتل والضحية عن سيكولوجية القتل عنده ، فهو يقتل من أجل القتل ، لذلك يُدمغ بصفة السفاح . يقتل بدافع (سيكولوجي) نفسي يسكنه منذ زمن.

وهو يحتقر هدف الآخرين من قتل الضحية ، فهدفهم سرقة حليهم فهم لصوص لكنه ليس لصاً؛ وهو في نظر نفسه أنبل وأشرف منهم لأنه يقتل ليس من أجل سلب ممتلكات القتيلة ، ولكنه يقتل قصاصاً من فكرة الخيانة .. أي أنه يقتل من أجل فكرة تخليص المجتمع من النساء الخائنات ، فهو صاحب قضية لكنها قضية خاطئة وغير عادلة ؛ إذ يحل نفسه هنا محل الشرعية ومحل القانون الاجتماعي المدني دون تفويض ودون تحقيق . فمجرد دخول امرأة لوكر الفسق هذا – في نظره – دليل إثبات كافٍ لكي يوقع العقاب على المرأة الضحية . إنها بالنسبة له امرأة خائنة – بوصفها جنس – والفتاة في هذه الحالة ليست ضحية بل هي خاطئة (زانية) وفي وهمه أنه لا ضحية سواه. وهذا ما كشفت عنه هذه المواجهة الدرامية . فهي مواجهة تحمل إدانة ثنائية : إدانة للفتاة فردوس ، ثم إدانته لريا وسكينة ومعاونيهما الآخرين باللصوصية ، وهو ينزه نفسه عن تلك الصفات فهو المنتقم

والانـتقام خـلاص للمجتمع من الساقطات . التطهير نيابة عن المجتمع دون ترخيص أو تحقـيق . وفي ذلك التوهم الجنوني تكمن الغرابة ، وخلف الغرابة تختبئ الصورة الجمالـية لأن الوصـول إلى كشف ما وراء تلك المواجهة الدرامية يحقق المتعة الذهنية للمتلقي المتأمل .

ومـن الملاحـظ أن (ريـا) في عـرض الفـنانين المـتحدين هـي أم الـضحية ، بينما نجـدها عـند الريحانـي ابـنة مـرزوق. أمـا الضحية التي أنقذت في نهاية فيلم صلاح أبو سـيف فقـد كانت خطيبة الضابط أحمد (الممثل أنور وجدي بطل الميلودراما) الذي كشف العصابة وواجهها في عقر دارها مواجهة ميلودرامية.

جماليات الاستشفاف الدرامي :

تكمـن جمالية الصورة في بعض مواقف عرض فرقة الريحاني بالمنطق المعكوس في تعبير الشخصية :

" سكينة : قطيعة .. ماحدش بياكلها بالساهل ..
دي المره خربشتني واحنا بنخنقها
جرحتلي صباعي زي اللي كنت عدوتها "

يـستكثر القاتـل علـى الضحية أن تفكر في الدفاع عن نفسها دفاعاً مشروعاً طلباً للنجاة ويـستنكر مـن الـضحية أن تظـن – مجـرد الظـن – أن قاتلها هو عدو لها ومن ثم كان يجب على الضحية أن تستسلم لقاتلها دون أن تبدي حراكاً !!

تكمـن الجمالية في استشفاف الشخصية لما سيحدث في إطار أفق توقعاتها القائمة على الحـدس،فما أن تـدخل الـضحية الجديـدة (فـردوس) إلى وكـر العـصابة حتـى تضيق بالمكان:

" فردوس : يا اهوتي المطرح ده عليه زهمه كده
ريا : زهمه دا إيه بعد الشر .. خشي يا ختي ما تخافيش
فردوس : والنبي تسيبيني أروّح يا خاله الحاجة .. سبيني أروّح
ريا : الله مالك موهومة والا إيه ؟
فردوس : مش عارفة مالي حسه بشيء كابس على قلبي زي اللي حايجرى لي حاجه
قلبي مقبوض .. سيبوني أطلع أشم الهوا

سكينة : أبداً تطلعي إزاي..مش ح تستني محمد بك..إحنا ما صدقنا لمّناكم
على بعض
تقومي تروّحي ييجي ما يلاقيكيش يقول إيه؟
فردوس : أجي له يوم تاني
سكينة : لا والنبي
فردوس : يا ناس حاتخنق خلوني أخرج . .
ريا : اسم النبي حارسك .. جرى إيه ياختي ؟
فردوس : مش عارفه يا خالة الحاجة قلبي بيطب وجتتي بتترعش
ومتهيأ لي إني إن ما كنتش أخرج من هنا دلوقتي موش خارجه أبداً
الستر يا رب أديني شايفه .. خليني يا خالتي ريا أخرج "

وتكمن جمالية الموقف في تقنية رسم الحس التراجيدي في إخراج الشخصية لما بداخلها من بواعث مؤلمة ، وفي الاستشفاف يتحقق السحر والعجائبية التي ضمنها رومان إنجاردن نموذجه الجمالي بما يختص بالجانب الكوميدي في نظريته :

" مرزوق : (بشدة) بنتي .. بنتي . بنتي خطفوها مني عمرها سنتين . كانت وردة
زمنها دلوقت شجرة شوك بتمرغ في عرضي (برقة)
كانت ملاك من الملايكه (بشدة) زمانها دلوقت شيطان
يضلل في خلق الله وعليّ أنا لعنته . كانت شمعة تشرق السعادة
على نورها . طلعت ظلام أنا حيران فيه . انسد في وشي كل طريق
بنتي .. بنتي .. فين بنتي "

وجمالية الموقف هنا تكمن في مأساوية اللحظة في باطن الموقف الميلودرامي ، فالشخصية تعبّر عمّا تعانيه من ألم فتكشف عن لحظة إنسانية عابرة . أما اللحظة الثانية التي تتبدى فيها جمالية الموقف الدرامي فتكمن في لحظة الاكتشاف، حيث يكتشف القاتل المتجبر أن ضحيته هي نفسها ابنته :

ضرغام : مسير الحي يتلاقى
مرزوق : يتلاقى إزاي ، أنا سايبها طفلة بتحبي
ضرغام : بقى ما لهاش علامة تعرّفها ؟

مرزوق   حجاب لبستهلها أمي نهار ما تولدت . لازم رمته لما كبرت أعرفها
إزاي "

ومع محاولات السفاحتين لخنق الفتاة فردوس يرتفع الغناء مع صراخها طلباً للنجدة :
"اتمخطري يا عروسه " وهنا تأتي لحظة الاكتشاف عند إحصاء مصوغات فردوس :

" حسب الله :   حتى صيغتها مش قد كده ست غوايشات وحجاب فضة
حجاب يا ريا ؟

حسب الله :   (همس) كفاية كدا

مرزوق   :   حجاب . حجاب
يا سكينة استني يا ريا حوشي إيدك حوشي
ضنى بنتي . بنتي بنتي " [1]

"   مرزوق يا ريا .. ارحمي مرزوق . فكي إيدك عن روح مرزوق
عن ضنى مرزوق . مهجة مرزوق . كبد مرزوق " [2]

هكذا تنتهي المسرحية نهاية ميلودرامية رافعة شعاراً أخلاقياً هو (العقاب من جنس العمل) وهنا تصبح الجمالية في الموضوع ، وذلك يشكل سمة أساسية من سمات الجمالية الميلودرامية. حيث نال المجرم السفاح عقابه بالمصادفة غير المتوقعة .. التي تكمن في (الولولة * الدرامية) :

" مرزوق :   أوعوا سيبوني أنت وهوّه
لحمي نهشتوه جوّه "

"   فرتكتو قلبي ما تحنوش
يا مجرمين يا لصوص يا وحوش " [3]

يعلق عبد المنعم شميس على هذه الكوميديا الدامعة المأساوية قائلاً : "مواقف الحزن لا تصلح للكوميديا ولكنها تصلح للتراجيديا ، وأما مواقف الرحمة والشفقة يمكن أن تكون من مشاهد الكوميديا ، والكوميديا على كل حال ليست هي فن ابتزاز

---

١) نفسه . ص ٢٥.

٢)نفسه . ص ٢٦ .

* من صيحة المعاناة (يا ويلاه)

٣) نفسه

الضحك. وقد تكون فن السخرية في أعلى مراتب السخرية " [1] لذلك يعتقد شميس أن الريحاني " استخدم أسلوب السخرية المريرة في هذا الموقف المعقد "

وتبرير ذلك عنده أن شخصية مرزوق كانت ترفض الرحمة طوال التمثيل ، لكنه استحق الرحمة في نهاية المسرحية . ويرى في ذلك تمثيلاً للمفارقات الغريبة . فها هو بعد أن كان يتغنى بالانتقام :

" لولا الخيانة ما كنت تعيس
إإذي الملاك تلاقيه إبليس "

ينقلب عندما حاق به الأذى ليدين رفاقه في رحلة الانتقام ، وإزهاق الأرواح بدون جريرة:

" فرتكتوا قلبي ما تحنوش
يا مجرمين يا لصوص يا وحوش "

مسرحية ريا وسكينة في عرض فرقة الفنانين المتحدين

يبدأ العرض بافتتاحية (الأوفرتير Overture) برقصة دراويش مع أغنية استعراضية :

" ريا وسكينة ... ريا وسكينة
اتنين من المشاهير .. لهم ضحايا كتير "

جماليات تآلف الحركة والغناء :

تبدأ الحركة والراقصون يصطفون في خط عرضي أمام الستارة الرئيسية لخشبة المسرح وظهورهم للجمهور وأيديهم متشابكة ومرفوعة على امتدادها إلى أعلى في زي أبيض (بكمٍ واحد أشبه بملابس الأشباح وعلى الرأس طاقية بيضاء . أما الكم الأيسر من الزي فهو رمادي اللون امتداداً من الكتف والجانب الأيسر من صدر الراقص. ويتدلى من أذني كل راقص قرط (حلق) نسائي).

يعطي التكوين المصفوف انطباعاً يشف عن حلقة ابتهال ديني (ذِكْر) من قبل أن تبدأ حركة (التطوح) الجماعي الموحد فيعرف المتفرجون أنهم أمام رقصة زار جماعية أو رقصة ذكر ودروشة صوفية ، كتلك التي تنتشر في الريف المصري .

---

١) عبد المنعم شميس . سبق ذكره . ص ٣٦.

ولا يخـرج هذا التكوين المصفوف عن كونه إطاراً تحريكياً أقره المخرج . وهو تحـريك لأنــه لا يقـوم على باعث ذاتي من شخصية كل راقص ، فما لم يحدد كل مؤدٍ موضـعه في الـتكوين بنفسه فإن وقوفه في الموضع الذي يقف فيه هو نتاج تحريك مقرر من خارجه .

هـذه الافتتاحـية الغنائية الراقصة لمجموعة الدراويش تؤكد صدق التوقع الذي أوحى بـه تكـوين الراقـصين مع بدء المسرحية ، حيث يبادرون الجمهور عند استدارتـهم في مواجهـة الصالة بهذه الكلمات :

" الجن لاحمر مين والجن لازرق مين

مين .. مين

الجن .. الجن لاحمر مين . والجن لازرق مين

مين "

لـتؤكد لـنا أننا أمام رقصة لحلقة (زار) ولنستشف منها أن الحدث المسرحي سـيقوم علـى أساسـها، حـيث تعكس مقدمة العرض المضمون الدرامي للمسرحية منذ الوهلة الأولى. وهو ما سيتأكد لنا عندما نكتشف – مع استمرار سير الحدث الدرامي – أن رقـصة الـزار كانـت وسـيلة المـرأتين (ريـا وسكينة) في التغطية على عملية قتل كل ضحية من النساء والفتيات تطأ قدماها وكرهما .

تبدأ الأغنية بتساؤل استنكاري :

" الجن لاحمر مين ؟ والجن لازرق مين ؟

مين .. مين ؟

ومـا تلـبث أن تـوجه بعـده أصـابع الاتهـام لـيس إلى (ريـا وسـكينة) وحـدهما ولكن إلى المجتمع الذي جنى عليهما أولاً وحوّلهما إلى حياة الجريمة :

" ريا وسكينة — ريا وسكينة

اتنين من الشاهير — لهم ضحايا كتير

لكن محدش قال — هما ضحية مين

شيخ محضر يا شيخ محضر — ويا عيني عاللي حتحضر

بالحلقان والأساور — وغوايش الدهب الأصفر "

وفي مقطع آخر

" وفي لحظة ريا تشاور لسكينة تستحضر
والضحية تتاوى والرعب الأزلي بيظهر
والفاعل مجهول لسه وبكده يتقفل المحضر
وبتنزل هنا الستارة ونشوف إيه العبارة

" الدور الدور الدور الدور موعودة ياللي عليكِ الدور
ما دخلتي برجلك أول دور والخطوة التانية عالبدروم "

وهنا يخاطب جماهير المتفرجين — وما هو تعليمية مباشرة —

" إنتي ولاّ إنتي لأ دا إنتي يبقى إنتي
إنتي هو إنتي لأ مش إنتي يبقى إنتي
منّ صابها الدور من صابها الدور
الدور الدور الدور الدور أهو كله حيجي عليه الدور "

تلخص الافتتاحية قصة الحدث في تعاطف منذ البداية مع شخصيتي (ريا وسكينة) باعتبارهما ضحية لأوضاع اجتماعية وأسرية .

ومن الناحية الأسلوبية فإن هذه الافتتاحية الراقصة الموسيقية لا توحي بحال أننا بصدد مشاهدة مأساة ، وربما لا توحي أيضاً بأننا أمام ميلودراما ، مع أن الحدث تاريخياً هو مأساة حسب وقائعه الحقيقية المعيشة . وهو ما استقر في وجدان المتفرجين الذين عايشوا الحادثة في حياتهم الطفولية أو الشبابية في فترة العشرينيات بحي اللبان بمدينة الإسكندرية ، إلاّ أن هؤلاء؛ لاشك سيباغتون عندما يتطوّر المشهد الافتتاحي ؛ إذ يشف عن أن العرض ليس بالقتامة التي تجسد أو تشخص المأساة التي تسببت فيها هاتان السفاحتان . لذلك فإن الأثر الدرامي والجمالي الذي تتركه تلك الافتتاحية الموسيقية الراقصة هو مزيج من البهجة والألم. البهجة من طريقة العرض ، والمرارة من تذكر الحادثة واسترجاعها . ومع أن (الأمن) آنذاك كان متراخياً إلى الحد الذي مارست فيه السفاحتان جرائمهما ، متخفيتين بعناية فائقة في دار تقع خلف مركز شرطة اللبان مباشرة ، دون أن يشعر بوجودهما المسؤولون عن الأمن ، فإن العرض ينتقل مباشرة من المشهد الافتتاحي الراقص إلى داخل قسم الشرطة ، ليكشف عن مدى التخبط والارتباك الذي كان عليه حال رجال الأمن آنذاك .

يسير المخرج على نفس الخط الذي انتهجه في الافتتاحية ، حيث يفتح الستار على المشهد وشرطي في زيه الرسمي مرتدياً طربوشاً على رأسه وقد أعطى الجمهور ظهره ونظر إلى خلفية المنظر في وقفته أمام مكتب الضبطية وامرأة عجوز خلف حاجز الضبطية جالسة في صمت وبجوارها رجل .
ومع تردد أصوات أمر عسكري بالانضباط "انتباه" تعقبه ضجة " اعدل يا عسكري انت" يدخل على إثرها الأومباشي عبد العال .

ويتضح في ذلك النهج الإخراجي أن التكوين المتماثل ما بين بداية ظهور جماعة راقصي الافتتاحية وظهورهم للجمهور، وبداية ظهور الشرطي وظهره للجمهور أيضاً في المشهد الأول . وهو ما يكشف عن جمالية للإخراج في منظور الإبداع تخلق ضرباً من ضروب روعة الاستهلال. التي تنص عليها نظرية التقدير الجمالي. كما تستغل بطريقة ساذجة يرسمها بعض المخرجين عند دخول ممثل ما ليُستقبَلَ من الجمهور استقبالاً به حفاوة مزيّفة . وهذا ما حدث إذ استقبل (أحمد بدير) بتصفيق الجمهور عند ظهوره صائحاً في الشرطي الذي يتنحى له جانباً ليصبح الشاويش عبد العال أمام صورة (الملك فاروق) المعلقة خلفه على حائط الحجرة الرمادية اللون وعلم مصر الأخضر ذو النجمات الثلاث وهو ينهر الشرطي(سلامة) ويكشف عن حالة اللامبالاة التي عليها رجال الأمن:

" سلامة : أفندم

عبد العال : تنادي على الطابور وبينك وبينه كيلو يا سلامة ؟!

سلامة : والله نومي تقيل . نايم عالسرير منا قادر اتكلم كده ولا كده

عبد العال : مش قادر تتكلم ؟

سلامة : أيوه والله

عبد العال : طب مقلتش ليه أبعتلك الطابور عالبيت تدوره من فوق السرير ! !

سلامة : يا ريت يا حضرة الـ ..

عبد العال : اخرس خالص "

تشير روح السخرية في الحوار إلى كاركاتيرية الموقف ، بما فيها من قفشات تعطي للمتفرجين دلالة على طبيعة تناول الموقف تناولاً مسرحياً يغاير طبيعته التاريخية

والاجتماعية المعلومة للكثيرين من الجمهور إذ ليست صورة التعامل في مراكز الشرطة على ذلك النحو عادة

ومن اللافت للنظر أن المشهد يمهد لظاهرة تعدي النساء على الرجال . حيث يُوَاجه عبد العال بالمرأة المحجوزة مع زوجها المصاب في رأسه لأن إصابته ناتجة عن ضربها لزوجها (بالقبقاب) وهو ما يثير غضب عبد العال . ويستبق الحدث الرئيسي ليشف عن دور المرأة في الجريمة في عشرينيات القرن الماضي .

وتبدو مهارة المخرج حسين كمال في الحرص على جماليات العرض في اهتمامه بصنع أسلوب متكرر يعمل على ترسيخ نمط أو شكل جمالي قائم على التماثلات ؛ إذ تتكرر الضجة نفسها في لغط غير مفهوم بعد مناداة الأومباشي عبد العال على عامل البوفيه ليحضر له كوباً من الشاي . وهذه الضجة في هذه المرة تخلق أفق توقعات لدى المتفرجين، حيث هي إشارة إلى أن شخصية رئيسية في العرض المسرحي ستدخل إلى المنظر مباشرة . ويتحقق أفق توقعاتهم بمجرد دخول سكينة وهي تحمل صينية عليها كوب الشاي :

" سكينة :	~~داخلة . داخلة~~ .. (لتستقبل بحفاوة بالغة)
	الشاي (لكنه ينشغل في تأملها وهي تستنكر ذلك)
	إيه ! فيه إيه ؟ "
عبد العال	(ضاحكاً) دا الواحد روحه حتطلع من الصبح على كباية شاي
سكينة	أيّوه !! لما قلت كده . لما سمعت صوتك كده قلت الكيف حبك شيء إلهي كده قدمني على وابور الجاز ، ولع من أول نفس علقنا عليه أبريق الشاي أول ما خرط جبناهولك . لو مكنش خرط مكناش جبناهولك
عبد العال	لا . وحبه مُكْن كمان
سكينة	يستاهلو فُمّك
عبد العال	منا بصراحة مكسوف وخزيان منك
سكينة	أيّوه !! مفيش كسوف من ولاد الأصول (وهي تسير متبخترة أمامه)
عبد العال	إيه . بتعبك وياي (وهو يتحرك خلفها)
سكينة	تعبك راحة (تستدير متوقفة أمامه بدلال)

عبد العال : دا الشاي والقهوة ما بيتقطعوش م الكركون من يوم ما اتنقلت فيه

سكينة : إلهي ما يقطع عروق المحبة يا قادر يا كريم

عبد العال : دا غير الكحك والغريبة والصحون المغطاة . لأ والفول بالشوكة

سكينة : دا الواجب والنبي وصّى على سابع جار . وأنتوا حكومة واحنا أهالي"

هذه هي إذن حال رجال الأمن وتلك كانت طريقة الأختين في استمالة رجل الأمن – الأومباشي عبد العال – واختراق مركز الشرطة . الأمر الذي نرى فيه الأومباشي يستضيف (سكينة) في مكتبه في أثناء (النوبتجيه) :

"عبد العال : إيه ده ؟ إيه ده ؟ إنت لسه واقفة ما قعدتيش ؟ "

وهي تنتهز الفرصة بالطبع لتتسقط الأخبار لتشعر بالأمان تحسباً لأمور ليست في الحسبان خاصة وهي وأختها تتعاملان في السوق في مهنة الدلالة مما يعرضهما للكثير من المشكلات:

" عبد العال : طب قوليلي أول حرف من اسمك وأنا احذر الباقي

سكينة : تسلم وتعيش نقولولك . النبي حارسك وضامنك ..

سكينة : أنت أول حاجة كدهوه لما يكون الشبيحة الحرس

عبد العال : في قسم اللبان ؟

سكينة : أيوه يا خويا تسلم وتعيش.أول حرف تقولهولهم إيه لما تشتكيهم وتضربهم؟

عبد العال : سين (زاعقاً)

سكينة : خدامتك ؟ (وهي تهز كتفيها بدلال)

عبد العال : بـ .. بقول سين

سكينة : أنا خدامتك

عبد العال : سين

سكينة : خدامتك

عبد العال : وكتاب الله المجيد ؟

سكينة : وكمل إنت بقيتو

عبد العال : أول حرف من اسمك "سين" ؟

سكينة : أيوه

عبد العال : قوليلي حرف تاني يا سين

سكينة : منقدروش "

يـتلاعب المؤلـف بالحـوار في هـذه الغزلية التي تمتزج فيها روعة اللقاء الغزلي بقبح جـريانه في قـسم للـشرطة ليصنع صورة تختلط فيها البهجة بالقتامة فتتشكل المفارقة الدرامية ويعلو نبر التوتر.

الإطار الجمالي للمشهد المسرحي في عرض (ريا وسكينة) :

تـرتكن الـصورة الجمالـية هـنا علـى عـدد كـبير مـن العناصـر منها (الاسترجاع Flash back) والمـبالغة والقفـشات والـتورية والتـزامن والـتخلص والغناء والتكوين الـثابت (بمـا يـشبه وقـف الـصورة المتحـركة في الفـيلم) ، والصمت المتعمد بديلاً عن الكـلام والتـشويق وعناصـر التعـبيرات الـشعبية مـثل (التـشليق والـردح المتـبادل والتـشخيص الأدائي – تقليد إلقائي يصطنع طريقة أداء امرأة للتعبير الصوتي للرجل – قلـب المعنى بتغيير حرف من حروف كلمة معينة بالتورية اللفظية – التغابي عن قـصد – الـزغاريد – التـشويح – التـصايح الفجائـي) هـذا إلى جانب التزامن الأدائي صـوتاً وحـركة أو إشـارة إلى جانـب روعـة الاسـتهلال المـشهدي و(القفلـة الـساخنة) و(القفلـة الاسـتنكارية للمـشهد) والاسـتدراج والـتخلص الدرامـي والقطـع والوصـل بالغـناء؛ فكلـها تشكل الإطار أو السياق الجمالي لعرض فرقة الفنانين المتحدين. وهو مـا يميـزه عـن فـيلم (صـلاح أبـو سـيف) الذي تزاحمت فيه التفصيلات التي وسمته بالميلودرامـية وخلخلة بنائه الدرامي والجمالي باستثناء القليل من المشاهد ، وأهمها مـشهد الـضحية في دورانهـا الـراقص حـول نفـسها ودوران محيط الغرفة معها الذي يشبه تطوح دجاجة ذبيحة .

ومـن الأطـر المـشهدية الـتي يمكـنني الوقـوف عـند بعدها الجمالي : (الاسترجاع – المبالغة – التورية – التخلص الدرامي)

□ الاسترجاع :

لحظـات الألم في مـشهد اسـترجاع قـصة قـتل (أمونة) لوالدة ريا وسكينة ومتاجرتها بتـزويج سـكينة لـشيخ عجـوز وتـشغيل ريـا خادمـة في أحـد القصور وما جرى لهما نتيجة لذلك . ويتمثل الاسترجاع في المونولوج :

□مونولوج سكينة (بؤرة ضوئية) تبرير يكشف عن ماضي الشخصية.

□ مونولوج ريا (بؤرة ضوئية) تبرير يكشف عن ماضي الشخصية.

□ المبالغة :

يعتمد الأدب والفن على المبالغة تكبيراً للصورة أو تصغيراً لها لتعظيم مضمونها أو دلالتها أو لتحقيرها ؛ كالمبالغة في مقاطع غناء حسب الله بالبيانولا خارج منزلهما (أسفل النافذة) وسكب الطبيخ الفاسد على رأسه بما فيه من سخرية وكاريكاتيرية .

□ التورية :

وهي عنصر تصويري ساحر وعجيب يعمق الصورة الفنية ويحقق الأثر الجمالي بالمسكوت عنه :

" سكينة : بندلق عليه الطبيخ . بيطلع ينضف هدومه

ريا : ينضف هدومه ويوسخ سمعتنا "

□ التخلص * :

وهو نقطة الوصل بين نهاية موقف وبداية موقف تال له ؛ بما لا يترك نشوزاً ما في أداء انتهى وأداء يبدأ مثل موقف استدراج (ريا) لعازفِ البيانولا عند استعصاء دفن الجثة عليهما وتتويج ذلك بأغنية . فالاستدراج العاطفي يناسبه الأداء الغنائي لأن العاطفة هنا مصطنعة ، إذ أن (ريا) تغني على (حسب الله) بمعنى أنها تخايله وتزعم له أنها تحبه هكذا دون مقدمات وهي التي تتذمر من ملاحقاته لها في المشهد السابق :

" ريا : حبك جننا ياسمك إيه

حسب الله : إلحقني يا مرسي يابو العباس

دا باين الفاس وقعت في الراس

حلم ؟!

ريا : لأ علم

أيّوه !! أيّوه !! صدقنا حنكدبوا ليه

حبك جننا يا اسمك إيه "

---

* مصطلح التخلص : هو وسيلة ربط ناعم لموقف بآخر تال له ،راجع د. أبو الحسن سلامة . جماليات فنون المسرح نفسه .

تـصل المـبالغة حـدودها القـصوى في اسـتمالة الآخـر عـندما تـصل (ريا) في غنائها إلى (الكوبليه) الذي تقول فيه لحسب الله:

" ريا		بصراحة هواك عدى الشباك
		ودخلي لحدي في أوضة النوم
		لما اتخضيت منه اتخضيت
		جاني في أحلامي عاتبني بلوم
حسب الله :	عداك اللوم . عداك اللوم
ريا	:	ابداً دنا عمري ابتدى م اليوم " .

ولأن حـسب الله (ابـن الـبلد) العجـوز المتـشرد لا ينطلي عليه مثل هذا التحول الفجائـي ، لـذلك يجعلـه المخرج في حركته الإيقاعية الراقصة المتفاعلة إطارياً مع حركة (ريـا) الراقـصة في غـنائها الـذي تـتلاعب بـه علـى حـسب الله لحاجتها الحتمية له ، يجعلـه يطـبق كفيـه علـى بعضهما فوق جانبه الأيسر – وهو تعبير شعبي شائع عند النـساء – في مواقـف الـتهكم والسخرية بامرأة من امرأة أخرى – . ومع أن مثل ذلك التعبير الحركي ذو الدلالة غير المهذبة هو من أخص خصائص المرأة السوقية ؛ إلا أن توظـيفه هنا في تعبير (حسب الله) مقبول باعتبار أن المبالغة وتقنية (قلب الموقف) أو تحـويل الشيء إلى نقيضه – بتعبير برجسون- هو خصيصة من خصائص الكوميديا . كمـا أن المـبالغة لصيقة بالتعبيرات الشعبية. والفن يقوم على المبالغات أيضاً . فحركة حسب الله إذن توكيد لعدم تصديقه لها ، لذا فهي لمسة نقدية تهكمية .

وفي إطـار المـبالغة في حـركة الممـثل أيضاً يُطْبِقْ حسب الله على ريا في حضنه – بعـد انتهائها من غنائها المصطنع (لحسبو) – وعدم قدرتها على تخليص نفسها من بين ذراعيه ، حتى يثبت لنفسه أنه بإزاء صورة حقيقية وليست صورة في الحلم .

تـتوالى المـبالغات الأدائـية للممـثلين ؛ منـثورة عـبر أحـداث العـرض . فهذه (ريا) تتغير نـبرات صـوتها في مقطـع أو مقطعـين صـوتيين أمـام (حسبو) وهي تلمس بيدها بشكل لا إرادي جثة (أمونة) المسجاة تحت الغطاء على الأريكة ، حتى أنها تصدر مقطعاً له نبرة رجولية مما يلفت (حسبو) إلى غرابة ما يتبدى على سلوكها معه :

" ريا	:	أنا بحبك بحبك قوي يا حسبو
حسب الله		إيه ده ؟ حب بالأنفلونزا ؟!

ريا : إيه يا حسبو ؟
حسب الله : أنا مش مصدق الحكاية دي . حا .. حاسس إن فيها استكراد
ريا : إيه يا حسبو ؟
حسب الله : بتستكرديني ياختي عشان أنا لسه ظغنون
ريا : يا شيخ أنت راخر تعال بس روح جيب المأذون
حسب الله : مأذون ؟! "

ولأن التشخيص باصطناع موقف أدائي تعيد فيه الشخصية على خشبة المسرح اقتباس طريقة أداء مبالغ فيها يعيد الممثل – بالاسترجاع Flash back – صورة من الحياة ، بهدف مساندة موقفه أمام شخصية أخرى أو شخصيات تشاركه في الحدث ، توكيدا للمصداقية . وحضاً لتلك الشخصية على التصديق ؛ والمسرح في الكثير من نصوصه ومن عروضه يستعين بتلك التقنية (الميتامسرحية – الشارحة) وخاصة في المسرحيات الكوميدية ، حيث يضفي الممثل على أدائه لتلك الصور المسترجعة الكثير من المبالغة. وذلك ما يحقق الإثارة التعاطفية عند الجمهور . وهو ما يشكل مصدراً من مصادر صنع البهجة في نفوس الجمهور . وهذا ما تفعله (ريا) مع حسب الله :

"ريا : جيب المأذون شوف أما أرد أقوله إيه ؟
لما يسألني ويقولي :
هل تقبلين حسب الله – هأ – بغلاً ؟! "

وهي تقلد طريقة أداء المأذون بمبالغة حيث تمط في مخارج الألفاظ وتلك كاريكاتيرية تهكمية هي الأخرى . ولأن التقليد الكوميدي لا يخلو من لمسات التهكم ، فلذلك تفصل (ريا) في أدائها للعبارة التي تقلد فيها المأذون بين مقطعين فيها "هأ". وهو مقطع يستخدمه العوام في التهكم. ليس هذا فحسب ، بل تعمد إلى قلب اللفظ ليدل على معنى مغاير للمعنى المتسق مع ما سبقه من ألفاظ ؛ فبدلاً من قولها (بعلاً) تقول (بغلاً) . فالتورية اللفظية هنا وإن غيّرت في المعنى من حيث الظاهر، فإنها تشف عن دلالة أخرى باطنة ، لأن البغل يُركب ويُحمّل بالأثقال ، و(ريا وسكينة) تحتاجان – فعلاً– إلى حمّال للهموم بوصفهما متورطتين ، ومن أرباب المشكلات . قبل أن تصبحا من أرباب السوابق والجرائم .

يـؤكد المخـرج ومـن قبله المؤلـف على تلك النقطة بمدلولها الباطن حيث جعل (حسب الله) مـستنكراً وبـنفس الـروح الساخرة في سياق الحوار كما جعل (ريا) تتسم في ردها بروح البراءة والسذاجة:

"حسب الله : بغلاً ؟!

ريا : آه

حسب الله : ليه حتجيبي مأذون من الشفخانة ؟!

ريا : ليه يا حسبو ؟

حسب الله : مش ممكن بغلاً

ريا : جحشاً

حسب الله : ولا جحشاً ! !

ريا : أمال إيه يا حسبو ؟

حسب الله : بعـــلاً "

هكـذا يـنطق لفظـة (بعـلاً) مـصطنعاً بنـصفها الأول صـوت حـيوان كنوع من أنواع المبالغة الأدائـية الـتي تتـسم بهـا الكومـيديا في مواقـف الـتهكم , وهـو مـا تأسـست عليه جمالـيات الأداء الكومـيدي وفـق إنجـاردن في نمـوذجه الجمالـي . وهذا المشهد بما فيه من فكاهة ساهم في تخفيف حدة الموقف التراجيدي وتأزمه بعد أول قتيلة (الخالة أموّنة) .

تتـسم العـروض الكومـيدية أيضاً في طور المبالغات التي تستجلب عن طريقها الـبهجة والبـسمة إلى المتفـرجين . تتـسم بالحـركة الآلـية ، وهـي عنـصر من عناصر المصادر النفسية للإضحاك وفق (هنري برجسون) . والمخرج (حسين كمال) يوظفها في الفـراغات مـا بين موقف وآخر ، فبعد خروج حسب الله ليحضر المأذون ، تقول (ريا) لنفـسها – جانبـياً – بصوت مسموع : "أنا اللي جبته لنفسي أنا اللي جبته لنفسي " تـدخل (سـكينة) عـندما تـرى نجـاح أختها في تجنيد حسب الله لخدمتهما . تتحرك (ريا) في اتجاه أختها مشية آلية كما لو كانت تمثالاً شمعياً يجر جانبياً على عجلات ، وفي الـوقت نفسه تمشي مطبقة الفم جامدة الملامح في هيئة آلية (كاريكاتيرية) أيضاً كما لو كانت صنماً . وهنا يصنع المخرج حالة تزامن في الحركة من حيث الشكل وآلية من حيث المضمون. فالأختان صامتتان في حركة كل منهما المتجهة نحو الأخرى إلى أن

تلتصق كل منهما بالأخرى عندها تتسلل (ريا) موجهة لفظة استنكارية واحدة إلى أختها: "ارتحتي؟" "شربتي الشاي؟ كل ده !! وسيباني أنا أغرق" ولكنها لا تحظى من سكينة سوى بتساؤل عملي : "حايدفنوها؟"

وبجملة تهكمية تعلن (ريا) عن الثمن الفادح الذي ستدفعه هي وحدها — حيث أرغمت نفسها على الزواج ممن لا تطيقه – في مقابل مساعدة (حسب الله) لهما : " بس بعد ما نتجوزوه !! " لأنها تعلم أن البديل هو العقاب الأصعب : " ما هو يا نتجوزوه . يا نتزف سوا عالمشنقة! " ومن تقنيات الأداء التي تسهم في صنع جماليات النهاية المؤثرة دراميا وجماليا للمشهد المسرحي – وهو ما يُعرف في اللغة الدارجة في حقل التمثيل والإخراج: (بالقفلة الساخنة) حيث ينهي المخرج المشهد المسرحي أو المشهد السينمائي أو التليفزيوني بنهاية فيها إثارة تتوازى مع الإثارة التي تصنعها (روعة الاستهلال) في المشهد الافتتاحي . يزخر عرض (ريا وسكينة) المسرحي (لفرقة الفنانين المتحدين) بالنهايات المشهدية الساخنة. ومن أمثلتها نهاية هذا المشهد نفسه الذي تتوقف فيه كل من (ريا) و(سكينة) وقفة آلية .

وتدخل في صنع جماليات الصورة أيضاً ما نطلق عليه (جماليات سياق القطع والوصل) ، فإذا كان المشهد السابق قد انتهى بصيحة (صوات باللغة الشعبية) موصولاً بلفظة "يادهوتي" ؛ فإن المشهد التالي له يفتتح (بزغرودة) تعلن عن انتهاء عمل المأذون الذي عقد القران بين (ريا) و(حسب الله) ويتضح الأثر الجمالي في هذه الحالة من خلال التضاد ما بين (القفلة الاستنكارية التشاؤمية) التي يقطع عندها الحدث بالتعتيم والإظلام ، و (الافتتاحية التفاؤلية) التي تصل النهاية السابقة بالبداية اللاحقة . هنا تكمن الجمالية في التناقض الحاد بين المظهرين التعبيريين مما يحيلنا إلى جماليات الرائع في المشوه والمشوه في الرائع ، أي جمالية التضاد في وحدة .

جماليات الصمت :

كثيراً ما يكون الصمت أبلغ من الكلام من الناحيتين الدلالية والجمالية ، لذلك يوظفه المخرج في أماكن تلائم الأثر الدرامي ليجسد بلاغة الصورة دراميا وجماليا .مثال: وقفة حسب الله ويده اليمنى في وسطه في تكوين مائل بجسده ناحية (ريا وسكينة) اللتين جلستا (تروحان) بمروحتين من الريش في حركة آلية متوترة . حيث

وجهتاه نحو جثة (أمونة) الممدة تحت غطاء على الأريكة ، موهمتين إيّاه بأنها (غسيل) عليه نشره . فلما لمسه لم ينطق بل ، تحرك نحوهما ليقف ويده في وسطه صامتاً.
وهذا الصمت يرفع من حالة توترهما ، ويعلي من أفق توقعاتهما ، فهما بذلك تترقبان حوار حسب الله ، متوقعتين أنه اكتشف أمرهما .

جمالية التكثيف في الحدث الدرامي :

تحرص الكتابة المسرحية الجيدة على مراعاة تقنية (الزمن الميت)[1] الذي يختزل الكاتب –عن طريقه – الكثير من الأحداث والتفصيلات غير الجوهرية التي تعرف (بالمواقف غير المجدية) باعتبارها تدخل في إطار الزمن الميت . وهذا العرض يراعي تجنب الزمن الميت ويخلص مباشرة إلى المواقف الجوهرية في مدار الصراع . فإذا كانت أغنية الافتتاحية في هذا العرض قد شكلت ضرورة درامية يختزل فيها الحدث ويؤسس للفكرة الأساسية للحدث الدرامي ؛ ويشكل روعة استهلال ، فإن الأغنية التي تتوسط المشهد الأول من الفصل الأخير (إشاعات إشاعات) تؤدي نفس الهدف، حيث يوجز للجمهور المعلومات والأخبار التي شاعت في المجتمع حول جرائم اختطاف النساء وقتلهن . على الرغم مما اتسم به لحن (بليغ حمدي)– هنا – بالاستعراض أكثر من اتسامه بالدرامية ، لاعتماد اللحن على تنغيم موحد لا تلوين فيه ، وكذلك على أداء جماعي لا توزيع فيه ولا تنويع أدائي .

وكما يُوظَّف الصمت في تقنية التعبير الجمالي في الصورة المسرحية لخلق حالة من الجمود أو السكون في التكوين الحركي لعدد من المواقف تعبيراً عن الصدمة المباغتة – من ناحية –وللتعبير عن جمالية التكوين – من ناحية أخرى – توكيداً لدلالة استيعاب الموقف المباغت ؛ فبعد أن تخبر الضحية سكينة أن زوجها يعمل في مديرية الأمن ،وأنه مكلف بالقبض على عصابة خطف النساء تصيح (سكينة) متهكمة : " زغرتي ياللي منتيش معانا " وتقابلها ريا في خروجها من غرفتها ببعض عينات الأقمشة مزغردة بالمثل ، فتخبرها سكينة بخبر زوج تلك الضحية ، وهنا تتجمد الأختان في تكوين آلي سكوني للحظة ، ثم تنفرج زغرودة (ريا) : "زغرتي يللي انتي

---

١)للاستزادة حول المصطلح راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ، ٣ط ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٧م ، فصل(الفاعل التاريخي في الصراع المسرحي) .

مش دريانة " في نفس الوقت الذي يخرج فيه (حسب الله) من غرفة (المطبخ) لتعلنانه بنفس المعلومة فيتجمد التكوين ثلاثياً هذه المرة ويسود الصمت فيهم . ثم فجأة ينفرج الصوت بعد لحظة بلفظة مصحوبة بإشارة من (حسب الله): "يا لهوي" ويتكرر الموقف السكوني بعدها لتسمعه (ريا) معلومة إضافية عن دور زوج الضحية في القبض على العصابة . وبعد الجمود السكوني – للمرة الرابعة– ينفرج الموقف بصوت (حسب الله) وإشارته الساخرة غير المبالية : " يا خراشي ! " مما يكشف عن تبلد الإنسان بعد الجريمة الثانية ليصبح القتل أو الجريمة شيئاً مألوفاً وعادياً بالنسبة له . ولأن شر البلية ما يضحك ، ينطلق صوت (حسب الله) تلقائياً: " زغرتوا يللي قاعدين ويانا " بعد أن يجعله المخرج يتقدم في اتجاه الجمهور في تلك الجملة التي تتكرر كـ(لازمة) وراء الحركة السكونية توكيداً لجمالية الصورة ولدلالة التبلد والآلية عند المتمرس بالشيء أو بالفعل الإجرامي . والتكرار والسكون والصمت والتماثل كلها تقنيات موظفة بعناية خاصة في إخراج (حسين كمال) للعرض ، وتشكل خصيصة من خصائص تكوينه للصور الجمالية المتسمة بالظرف والكاريكاتيرية التي تفجر الضحك وتشيع أجواء السخرية والتهكم ، بما يبعد المتفرجين عن كراهية تلك الشخصيات الإجرامية ، فضلاً عن التعاطف معها . إضافة إلى الإسقاطات الانتقادية للمجتمع وللأحوال الأمنية المفتقدة .

يقتبس عرض المسرحية في مشهد الضحية قبل الأخيرة (زوجة رجل الأمن المكلف من المديرية بالقبض على العصابة) يقتبس أغنية (تطوح الضحية) والتي تمثل رقصة الموت الطقسية **Dance of Death** فى المشهد الذي أبدعه (صلاح أبو سيف) في فيلم (ريا وسكينة) ١٩٢٨م وهي أغنية :

" الدور الدور الدور موعودة يا للي عليك الدور "

غير أن العرض المسرحي لفرقة الفنانين المتحدين يحيل الأغنية إلى استعراض تتجسد فيه مجموعة راقصي الافتتاحية الرئيسية للعرض (رقصة الزار بالدفوف الحمراء اللون والجلاليب والعمم البيضاء ، وهم يدورون في حلقة الرقص) وبداخلها تتراقص (ريا وسكينة) مشاركتين بالغناء .

يغيب عن المشهد الاستعراضي ذلك الأثر الجمالي والنفسي الذي صنعه (صلاح أبو سيف) ، حيث (يتطوح) فانوس الإضاءة بسقف الغرفة مع تطوح الضحية . وبذلك افتقد هذا المشهد جماليات التأثير النفسي في حركة ارتعاشات ضوء المصباح المعلق في السقف على اعتبار أن المشهد في الفيلم مشهدٌ طبيعي الأسلوب بما يصنعه من معزوفة درامية جمالية للضوء مع الظل . متناغمة مع معزوفة (تطوح) الضحية المتوازي مع حركة (تطوح) الفانوس الضوئي دلالةعلى تلاشي ضوء الحياة – في نظرها – ببطء مع العد التنازلي لأنفاسها وحركتها المتباطئة . ومع أن (حسين كمال) اقتبس اللحن نفسه بكلمات المطلع القديم ذاته ؛ إلاّ أنه آثر الابتعاد عن التهيئة النفسية التي صنعها (أبو سيف) في الفيلم في ذلك المشهد الرئيسي .

وبذلك يكون (حسين كمال) قد نهج نهجاً أسلوبياً شكلانياً – يتقدم فيه الشكل على المضمون – في إخراجه للعرض المسرحي ليعكس ما هو غير مألوف في الصورة ، حتى لا يقف الجمهور موقفاً معادياً لهاتين المجرمتين ، على أساس أنه يقف منهما موقف التعاطف أو الحياد متبنياً إشعار الجمهور به طوال العرض ، ومتضامناً مع المؤلف باعتبار (ريا وسكينة) امرأتين ضحيتين للظلم الاجتماعي . وما هو على النقيض تماماً من موقف (الريحاني – بديع خيري) الذي يصور شخصية مرزوق مدفوعة للانتقام من النساء بوصفهن جنساً . وهو دافع نفسي محض أقرب إلى الحالة المرضية . يقابل الدافع الاجتماعي للتردى والعوز الاقتصادي (لريا وسكينة).

أدت كل تلك العناصر إلى خلق صورة درامية طبيعية النزعة شديدة التأثير على المستويين الدرامي والجمالي ؛ المرتكز على التوتر وإثارة الكآبة والشفقة بما يعكس إدانة المخرج لهما ، ويضع هذه الصورة بحق ضمن كلاسيكيات الصورة السينمائية العربية لنجاحها في تحقيق حالة تفرد لحظي يمزج الألم بالابتهاج .

ونرى أن إخراج ريا وسكينة لفرقة الفنانين المتحدين قد استند على الإثارة في صنع حالة جمالية متكررة تؤدي إلى جماليات التوتر المتكرر بتشخيص وتصوير إبداعي، يحيل المتوقَّع إلى غير المتوقع باختيار ما هو نادر واستثنائي وفريد ، وباستعمال التباينات والمتماثلات والتناغمات (الحركية – الحركية) و(الصوتية – الصوتية) ، وباستعمال التناقضات (الحركية – اللاحركية)، و(الصوتية –

اللاصوتية) ما بين (الجميل والقبيح) ، (المتألق والمتهكم) ، (الكئيب والفكه) ؛ مشهد تفتيش الأومباشي عبد العال التي يستند إليه كذريعة أو قناع يستتر خلفه ليخفي سبب زيارته الحقيقي لمسكن (سكينة) .

وإذا كانت استمالة (ريا) المصطنعة (لحسب الله) في سبيل التستر وراء الارتباط به قد عبرت عنها غناء ، فإن (سكينة) تمهد للارتباط (بعبد العال) بالغناء أيضاً. كذلك يؤدي الثلاثي أغنية (شبكنا الحكومة) تعبيراً عن تأمين أنفسهم ونشاطاتهم الإجرامية وهنا يدخل الغناء في نسيج الحدث الدرامي في فعالية درامية .

يؤدي التغابي في حوارية المشهد إلى تفجير الضحك من ناحية ، وإلى خلق تأثير مبهج للمتفرجين – من ناحية أخرى – وهذا ما نصل إليه في مشهد التحرش الغرامي من (سكينة) (لعبد العال) تمهيداً لخطبة يده . وكما يؤدي مشهد تلصص (حسب الله) على غرفة (عبد العال) و(سكينة) في (الصباحية) .

تتنوع وظيفة الغناء في إطار النسيج الدرامي تعبيراً عن حالة نفسية فرحة ، وتعبيراً عن حالة انتشاء أو تعبيراً عن رغبة في خلق تمهيد أو ربط درامي ، وما يشكله ذلك من خلق عنصر فني مشترك في عرض تلك الحادثة التاريخية درامياً بوسيط سينمائي مرة وبوسيط مسرحي في عرضين متباعدين من حيث زمن العرض ومن حيث الإنتاج والرؤية الفنية مرة أخرى. وأقصد بهما عرض فرقة الريحاني في العشرينيات ، وعرض فرقة الفنانين المتحدين في الثمانينيات من القرن العشرين.

مقارنة بين المعالجات الثلاثة (مسرحياً وسينمائياً)

الثيمة الأساسية :

الفقر والجهل يورثان غلظة الحس والحض على الانفلات الاجتماعي وانتشار الجريمة . فالجريمة هي الإبنة الشرعية لزاوج الفقر والجهل . فالفقر والجهل يدفعان زوجة الأب إلى التضحية بريا وتعرضها للاغتصاب وترغم سكينة على الزواج بعجوز غني .

لقد شكلت هذه الثيمة سبباً في انخراطهما في مسار الجريمة . فبعد حدث خنق ريا وسكينة لزوجة أبيهما – بعد أن اقتحمت عليهما حياتهما وعادت لتهديدهما وابتزازهما من جديد – الثيمة الأساسية التي انبنت عليها الأزمة الدرامية في عرض الفنانين المتحدين ، فلولا قتلهما لها انتقاماً لأمهما ولتسببها في تشريدهما بعد التربح من ورائهما . لما أصبحتا مجرمتين .

وهذه الثيمة – التي تشكل عمود الحدث الدرامي في مسرحية (الفنانين المتحدين) لا وجود لها في مسرحية فرقة الريحاني ، ولا في فيلم صلاح أبو سيف.

الشخصيات :

– عبد العال :

في مسرحية نجيب الريحاني تظهر شخصية عبد العال تابعة تعمل في خدمة الأختين وهو من النكرات فهو شخصية لا أهمية لها فحوارها لا يتعدى الكلمات المكررة فضلاً عن أن حذفها لا يؤثر في مسيرة الحدث

اما عبد العال في نص (ريا وسكينة) عند الفنانين المتحدين فهو الأومباشي عبد العال . وهو هنا شخصية محورية يمثل السلطات الأمنية . يرتبط بسكينة التي عملت على ستمالته فيتزوجها ويعيش معها وأختها في مسكنهما وبذلك نجحت سكينة وأختها في تأمين عملهما الإجرامي . وهذا مغاير تمام المغايرة لفيلم (ريا وسكينة) لصلاح أبو سيف فلم يكن عبد العال شرطياً . بل كان أحد أفراد العصابة

– حسب الله :

تعد شخصية حسب الله في الفيلم ، وهى (مرزوق) في عرض فرقة الريحاني هي الذراع الباطشة للباطشتين، وهي الشخصية المريضة المنتقمة التي تبالغ في البطش بالضحايا. بينما نفس الشخصية عند (الفنانين المتحدين) شخصية ساذجة ولا مبالية تنجح في استمالة سكينة وتحاول الارتباط بريا . ومع أنها لم تكن تستلطفه إلاّ أنها تضطر إلى اللجوء إليه واصطناع اللطف معه واستمالته بشيء من المبالغة . بعد أن وقعت الأختان في مشكلة التخلص من جثة زوجة أبيهما ذات الماضي البشع

– الضحية الأخيرة :

الضحية الأخيرة في فيلم (صلاح أبو سيف) هي خطيبة الضابط أحمد . المحتجزة في بيت (ريا وسكينة) والذي ينجح في تخليصها من بين أيدي المجرمين ، ومن ثم القبض على العصابة بمساعدة قوات الأمن التي جاءت متأخرة لإتمام مهمة القبض على العصابة

ومن هنا يمكننا النظر إلى أن الدافع الذاتي لأحمد على تخليص الضحية أساساً متقدماً على الدافع الوظيفي – بوصفه ضابط شرطة - باعتبار الضحية خطيبته .

غير أن الضحية في مسرحية الريحاني كانت فردوس بنت (مرزوق) — عضو العصابة — التي تركها طفلة بعد خيانة أمها ، والتي وقعت في براثن العصابة . وكان هو أشد أفراد العصابة قسوة وبطشاً بها ، إلى أن تحدث المفارقة الدرامية عند اكتشافه أن الضحية هي ابنته (فردوس) التي فارقها طفلة على الرغم منه وعبثاً يحاول إنقاذها من بين يدي (ريا) الآثمتين . وهي نهاية ميلودرامية .

أما الضحية في عرض الفنانين المتحدين فقد كانت (ألفت) ابنة (ريا) من (شريف بك) ابن الأثرياء الذين كانت (ريا) في خدمتهم وهي فتاة بكر ، واغتصبت منه . وقد استدرجت سكينة الفتاة (ألفت) من سوق الأقمشة والخيط الشهير بالإسكندرية المعروف باسم (زنقة الستات) ، وفي أثناء بحث الأب (شريف) يلتقي مع الأم (ريا) في منزل الجرائم ويكشف لها عن ضياع ابنته وتبدي شماتتها ، وهنا يفاجئها بأن الضحية هي ابنتهما معاً فيسقط في يدها . وتسرع إلى تخليص ابنتهما الضحية من يدي خالتها (سكينة) التي لا تعرف شيئاً عن الأمر فإذا بها تعلن (سبق السيف العزل) . وبذلك ينتهي العرض المسرحي لفرقة الفنانين المتحدين بمفارقة درامية مأساوية ، كما انتهى عرض فرقة الريحاني للنص الذي كتبه بديع خيري والريحاني من إخراج الريحاني .

ويتضح من العرض السابق أن نهاية كل من عرض فرقة الريحاني وعرض فرقة المتحدين وإن كانت مأساوية إلاّ أنها تنتصر لفكرة الأخلاق ، ولفكرة الجزاء الإلهي بعكس نهاية فيلم صلاح أبو سيف التي راعى فيها السيناريو والإخراج الذوق السائد لدى الجمهور .

- دوافع الشخصية :

أ) فيلم صلاح أبو سيف:

تتمثل دوافع أعضاء العصابة في الفقر والجهل والفساد الاجتماعي الذي ساد المجتمع المصري في العشرينيات .

ب) عرض فرقة الريحاني :

يتمثل دافع مرزوق – في الانضمام إلى عصابة ريا وسكينة – في الانتقام من جنس النساء لخيانة زوجته وضبطه لها متلبسة بالخيانة ويتمثل دافع ريا وسكينة فى سلب أموال ومصوغات وحلى الضحية .

جـ) عرض الفنانين المتحدين :

يتمثل دافعها في الأخذ بثأرهما من زوجة الأب القاسية التي دمرت حياتهما وتسبب في قتل أمهما وتشريدهما . وعادت لتضغط عليهما ولتبتزهما

- مركز الشرطة :

لمركز الشرطة ولمديرية الأمن دور متابع فى فيلم (أبو سيف)

لا وجود له في المعالجة المسرحية لحادثة (ريا وسكينة) لفرقة نجيب الريحاني .

بينما تبدأ أحداث نص مسرحية (ريا وسكينة) لفرقة الفنانين المتحدين من مركز الشرطة. حيث تحاول سكينة كسب ود (الأومباشي عبد العال) بما تداوم على تقديمه له من مشروبات. بحجة أنها تسكن وأختها بجوار مركز الشرطة . وأن واجب الجيرة أن ترعى الجار . وهي تفعل ذلك تحسباً لما قد يقع لها وأختها من مشكلات بسبب تعاملهما في مهنة (الدلالة) . خاصة وأن لهذه المهنة مشكلات متجددة نتيجة للاحتكاك في التعامل مع أطراف مختلفين ومتبايني المشارب والسلوك والطبقات أحياناً

- دور الغناء :

لعب الغناء في فيلم ريا وسكينة دوراً دراميًاً باعتباره جزءاً من ضرورات التغطية على الأصوات التي يمكن أن تصدر عن الضحية في أثناء عملية تصفيتها جسدياً وإزهاق روحها إلى جانب ملاءمة الأغنية للموقف الدرامي الذي توظف فيه كما رأينا في موقف إتمام الزفاف الزائف بين "أمين" عضو العصابة — على "زينات" ابنة جزار المدبح حيث يدير عبد العال عضو العصابة اسطوانة ملائمة أغنية (ع الملاحة وحبيبتي ملو الطراحة) لرقصة الضحية (طقس الزار أو رقصة الموت **Dance of Death**) وغيرها من الأغاني.

لعب الغناء في عرض فرقة الريحاني دورا دراميًا ودوراً مصاحباً للحدث الدرامي في مواقف درامية على طول الخط الدرامي .

لعب الغناء في عرض فرقة المتحدين دوراً دراميًاً يتراوح ما بين النسج الدرامي للأحداث والتمهيد أو التعليق النقدي على مسار الحدث . ونجح المخرج حسين كمال في نسج التعبير الغنائي في تكوينات وتشكيلات جمالية متنوعة تميل إلى الشكلانية على حساب المضمون الذي تؤديه كلمات الغناء كتجميد حركة (ريا وسكينة وحسب الله) في تكوين ساكن في نهاية الأغاني التي يشتركون فيها تعبيراً عن فرحة أو عن مراجعة لمجرى الحدث .

- دور المبالغة :

في الفيلم كان للمبالغة في تجسيد الأحداث في فيلم (ريا وسكينة) لصلاح أبو سيف دوراً شديد الوضوح بدءاً من السيناريو إلى الأداء ، فعندما تعلم (ريا) من "زينات" الضحية التي أوهمها (أمين) بأنه سيتزوجها بدون علم والدها معلم المدبح . ويصحبها إلى وكر العصابة عندما تعلم ريا بأنها أخبرت صديقتها سعاد بما عزمت عليه هي وأمين ترغم (أمين) على ضرورة التحايل لإحضار (سعاد) . لنكتشف أن (سعاد) هي خطيبة الضابط (أحمد يسري) المتنكر خلف لحية وسمّى نفسه (السنّي) . وتظهر المبالغة في اصطحاب سعاد لأخيها الطفل في زي ضابط الشرطة ما يلبث (أحمد) أن يبعث به إلى قسم شرطة اللبان لإحضار قوة الأمن، بعد أن تكتشف العصابة حقيقته . هذا إلى جانب دور الصدفة التي تسير الأحداث في إطارها منذ البداية .

في عرض نجيب الريحاني – لم ينح العرض منحى المبالغة المستهجنة ، وإنما كانت في إطار البناء الميلودرامي المعتاد الذي يتكئ على المصادفات أيضاً ؛ بدءاً من أول الخط الدرامي للحدث حتى النهاية المأساوية للعرض .

في عرض فرقة الفنانين المتحدين تتركز المبالغات – غالباً – في بعض التفصيلات في مخطط الإخراج لحركة الممثلين خاصة في التكوينات والتشكيلات، وفي مبالغات الممثلين خارج حدود الضرورة الدرامية بدءاً من الحدث حتى نهايته المأساوية بالنسبة (لريا) ولوالد ابنتها .

- المشهد الختامي :

تقع اللطمة المأساوية القاصمة في عرض الريحاني على رأس (مرزوق) المساعد الرئيسي (لريا وسكينة) إذ تكشف المفارقة عن أن الضحية هي ابنته (فردوس) وتذهب محاولات إنقاذه لها هباء .

في حين أن اللطمة المأساوية القاصمة تقع في عرض الفنانين المتحدين على رأس (ريا) وحبيبها الوالد غير الشرعي لابنتها (ألفت).فالعرضان ينتهيان نهاية مأساوية مفتوحة.

بينما ينتهي الفيلم بإنقاذ الضحية ،وهي خطيبة الضابط البطل الرئيسي للفيلم وصديقتها ، والقبض على السفاحتين وأعوانهما مع بعض العناصر التشويقية ، حيث المعارك بالأيدي وبإطلاق الرصاص، وقتل أحد أفراد العصابة حين يحاول الهرب *.

---

*) والذي مثّل دوره الفنان (شكري سرحان).

الفصل الخامس

نظرية البهجة والألم في عرض

(قصة الحي الغربي)

في المسرح والسينما

يتعرض هذا الفصل لتحليل الأثر الجمالي لمعالجتين دراميتين بعنوان (قصة الحي الغربي West Side Story) إحداهما سينمائية من تأليف: هيوارد ليندساي H. Lindsay ، وإخراج الأمريكي : روبرت وايز Robert Wise (١٩١٤ — ٢٠٠٥م) * أما الثانية فهي المعالجة المسرحية التي قدمتها فرقة مسرح الفن بإخراج جلال الشرقاوي . وكلا المعالجتين تتبدى فيهما مظاهر البهجة ممتزجة بالألم لما تنطوي عليه كلتا المعالجتين (سينمائياً ومسرحياً) من أسلوب الكتابة التراجيكوميديا . والإخراج مع اختلاف تقنيات فن المسرح عن فن السينما. واستعمل كل من الفيلم والعرض المسرحي المترجم له الغناء والرقص وفنون الاستعراض، مع أن كلاً من الفيلم والمسرحية إعادة إنتاج معاصرة لرائعة شكسبير (روميو وجولييت).

في فيلم (قصة الحي الغربي) يقول المخرج المسرحي الفرنسي ميشيل سان دينيس [1] Michael Saint-Dines : " ذهبت الليلة الماضية لمشاهدة عرض (قصة الحي الغربي) ووجدت المشاهد الراقصة ذات أسلوب معاصر واقعي (كما هو الحال أيضاً بالنسبة لباقي مشاهد العرض) ولكن النص كان ينقصه الأسلوب ، فأتت المشاهد الحوارية بمستوى أقل من المشاهد الراقصة " وهو ما لاحظته عبر مشاهداتي المتكررة للفيلم . على أنني لاحظت أيضاً أن العرض المسرحي المصري – الذي أعاد به الأستاذ جلال الشرقاوي إنتاج (قصة الحي الغربي) على مسرح الفن بالقاهرة – يقوم على لغة الحوار ويتوسع فيها بما يطغى على المشاهد الراقصة ، وهو بذلك على النقيض من معالجة (روبرت واين) السينمائية.

---

* أخرج سبعة وعشرين فيلماً في الفترة من (١٩٤٤-١٩٥٩) منها إحدى عشر فيلماً في الفترة من (١٩٦٠-٢٠٠٥) أي خلال خمسة وأربعين عاماً . وهو - في كلتا المرحلتين يقدم أفلاماً ممتعة وجدلية . ويتعامل مع النجوم في أحسن حالاتهم " حسبما ذكر محمود قاسم في مقاله بجريدة القاهرة في أول نوفمبر ٢٠٠٥ بمناسبة رحيل وايز – وهو من المخرجين الذين لا يقدمون على سيناريو إلاّ إذا أحس أنه قد استولى عليه ، وأن القصة يجب أن تسفر عن فيلم جيد فيه ما يقال . وفي هذا الصدد يقول وايز نفسه : "يتعين علي أن أفكر في النواحي العملية أي تكلفة الفيلم وتوقعاتي للنجاح وهل سيكون هناك جمهور للفيلم " وإلى جانب نجاحه في الفيلم الموسيقي فقد نجح في إخراج فيلم الخيال العلمي (رحلة إلى النجوم عام١٩٧٩) وهو آخر أفلامه بعد تحويله مسلسل تليفزيوني . ومن قبله (خلية أندروميدا ١٩٧١) وكان حول تلوث الكرة الأرضية بفيروس جاء به علماء الفضاء من خارج الأرض. وفي مجال الفيلم المستلهم لأوديسة هوميروس أخرج فيلمه الأسطوري (هيلين طروادة) في عام ١٩٥٥ . وقد تجلى فيه فهمه للنص الملحمي إذ ربط مصائر المحاربين والعشاق بأقدار يعرفونها مسبقاً. وكان فيلم (حصى الرمال ١٩٦٦) عن بارجة حربية تذهب إلى الصين إبان الحرب وتعاني من متاعب كثيرة . وقدم فيلماً عن احتراق منطاد ١٩٥٨ . ولا ننسى فيلمه (أريد أن أعيش) بطولة سوزان هيوارد عن فتاة ليل أعدمت في غرفة الغاز على الرغم من الظلال الكثيفة من الشك حول ارتكابها لجريمة قتل . والفيلم مأخوذ عن قصة حقيقية.

١) ميشيل سان دينيس Michael Saint-Dines ، مسرح إعادة اكتشاف الأسلوب ، ترجمة : د.سحر فراج (مهرجان القاهرة الدولي السابع عشر للمسرح التجريبي) ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٢ .

يعلق دينيس على أسلوب إخراج فيلم (قصة الحي الغربي) قائلاً : " من الصعب أحيانا الاهتمام بالأسلوب في حياتنا اليومية ، فهو يشبه الخمر الذي يزداد جودة كلما مرّ عليه الزمن كما أنه يصبح أكثر تحققاً بمرور الزمن " [1]

وأياً ما كان موقف سان دينيس وهو مخرج مسرحي صاحب منهج نظري تطبيقي في التمثيل فلسوف يعرض الفيلم نفسه عبر تتبع حركة كاميرا (روبرت واين) المفكرة والمحللة وهي تلعب الدور المفكر والصانع للمسكوت عنه في الكثير من اللقطات التي جسدت صور الصراع الشبابي المتّقد ، بين فريقين من وسطين اجتماعيين طبقيين أو عرقيين متنافرين بما يعلي من القيم الجمالية للفيلم ، ويشهد (لمخرجه "روبرت وايز" وللمونتير وللمصور) بالتميز الإبداعي.

يسعى البحث بداية إلى تحليل جماليات إخراج مشاهد التحول الدرامي في الفيلم ومقارنتها بالمسرحية مستعيناً في بعض المشاهد بالأصل الذي يقابلها في النص الشكسبيري أو في بعض المشاهد التي تجسد مسرحياً على مسرح (الروز — الوردة **The Rose**) بلندن والتي رسمت في فيلم (**Shakespeare in love**) رسماً إبداعياً ، على مستوى التقنية والجمالية للعرض المسرحي في عصر النهضة. ممتزجاً بتقنيات التصوير السينمائي تأسيساً على السيناريو الذي وضعه الكاتب المسرحي الإنجليزي (توم ستوبارد **Tom Stoppard**) [2] .

جماليات إخراج المشهد الافتتاحي في فيلم West Side Story :

في المشهد الذي يتصدى فيه شابان من فريق (القروش **Sharks**) (لريف) المتزعم لفرقة (النفاثات **Jets**) تتصدى الكاميرا للموقف شاهدة في لقطة متسللة من خلف الشابين اللذين يشكلان تكويناً ثنائياً جمالياً في وضع اللامبالاة ، إذ يستند أحدهما على كتف الآخر الذي عقد ذراعيه على صدره بعد تسللهما خلف (ريف) زعيم (**Jets**) وهو

---

1) نفسه ، ص ٧٢.

2) كاتب مسرحي إنجليزي . ولد توماس شتراوسلر المعروف باسم توم ستوبارد في ١٩٣٧/٧/٣م في مدينة يوتفالدوف بتشيكوسلوفاكيا (سابقاً). كان أبوه طبيباً . ارتحل مع أبيه إلى سنغافورة بسبب النازية ثم إلى الهند بعد غزو اليابان لسنغافورة . تخلف أبوه ولقى حتفه . تزوجت أمه عام ١٩٤٥ فأخذ توم اسم زوج أمه كينيث ستوبارد. وكان ضابطاً في الجيش الإنجليزي. عادت الأسرة إلى إنجلترا بعد الحرب. لم يكمل دراسته الجامعية . عمل في جريدة **Western Daily** ثم **The Evening World** . أصبح ناقداً مسرحياً . تنقل بين البلاد . من مسرحياته (روزنكرانتز وجلدنستيرن قد ماتا **Rosenkrantz and Guildenstern are Dead**) . تأثر بكل من (سوفوكليس . شكسبير ، وايلد . إبسن ، شو . سترندبرج. تشيكوف . جون لي كاري . بريشت . بيرانديللو . ميللر . أجاثا كريستي . بيكيت . ديكنز . إليوت . وردزورث . ييتس . وغيرهم)

يسير في أحد شوارع حي يقطنه مهاجرو بورتوريكو ، مُطلقان صفيراً فيوقفاه عن استكمال سيره.

التكوين هنا يطابق ما أشار إليه إنجاردن في نموذجه لقياس مناط الجمال في التعبير الدرامي الكوميدي ؛ حيث تأسس التكوين على التهكم والسخرية من (ريف) زعيم عصابة (Jets) .

ولأن التنويع في الصورة عنصر أساسي في تشكيل الأثر الابتهاجي للمتلقي ، لذا تسجل الكاميرا أثر ذلك التحرش على وجه(ريف) من أسفل ذراع فتى ثالث من (Sharks) يشكل جسر اتصال بين الشابين اللذين وقفا متباعدين بامتداد ذراع الشاب الممتدة إلى كتف رفيقه. بما يؤدي إلى تكوين مغاير ينقل رد فعل ريف على تحرش عضوي عصابة (Sharks) به بمزيد من التنويع . سرعان ما تتغير اللقطة لتصبح الكاميرا في مواجهة جانبية مع التكوين الثلاثي لتظهر فيه صورة الشابين المتحرشين ويد الشاب المرتكزة على كتف رفيقه منقبضة الأصابع ممتدة الذراع على الكتف نحو (ريف)، تأكيداً على الرغبة أو الاستعداد للشجار معه لتجرؤه على اقتحام حيِّهم. وسرعان ما يبادرانه بمقطع ضاحك متهكم مع لفظة بذيئة ؛ ثم ينصرفان . تتوقف الكاميرا مع الشاب لوهلة في مكانه ثم تستدير معه في الاتجاه الذي اختفيا فيه (على يمينه) .

ولأن جاذبية كل عنصر في التكوين تتحقق بالحجم والشكل والضوء واللون والحركة والإيقاع والاتجاه . كما يؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الكادر على وزنه؛ لأن الجسم المتحرك قادر على اكتساب مزيد من الانتباه خاصة إذا ما كان واضح اللون بما يناقض الخلفية ، لذلك فعندما يختفي (ريف) سريعاً تنتقل الكاميرا نقلة متوسطة ينفرد بها وخلفه حائط خشبي أحمر اللون يتماثل مع قميصه ذي اللون الأحمر إلاّ من جزء بعرض الحائط يدق الشاب بقبضته عليه مرتين – مع شرطة موسيقية مصاحبة –دلالة غيظ وتوعد ، يتحرك بعدها في خطٍ موازٍ للحائط ، والكاميرا تتابعه في مروره بجوار كتابة بلون أسود على الحائط نفسه . وهنا يتقابل مع شاب آخر، قادماً في اتجاه معاكس . وما أن يتجاورا حتى يستدير الشاب الثاني ليسيرا جنباً إلى جنب ، مع تأخره قليلاً لعدة سنتيمترات عن الشاب الأول، تبعاً لمقتضيات المنظور الخاص بتقنيات التصوير ، ولخلق مغايرة في مفردات التكوين. وتسهم

مؤازرة الصوت للحركة في خلق درامية اللحظة وجمالياتها الكاريكاتيرية ؛ عندما يبدأ الشاب الأول في طقطقة إبهام يده اليسرى – مع تركيز الكاميرا عليها – مصدراً لإيقاع صوتي منتظم ومتتال ليلتحق بهما ثالث يرتدي فانلة بنفسجية اللون فتتوحد حركة أصابعهم بطقطقة موقعة ومتتالية. تنتقل الكاميرا من زاوية اللقطات الجانبية التي تابعت سيرهم لتصبح وجهاً لوجه معهم، وهم يسيرون رقصاً في زقاق ضيّق، تحده من الجانبين مبان عالية. وإيقاعات طقطقة الأصابع مستمرة . تتسارع الحركة الراقصة وكذلك خطواتهم وصولاً إلى ساحة فضاء في اتجاه شارع أكثر اتساعاً على جانبيه اصطفت السيارات الخاصة؛ يدوسون كتابات على الأرض باللون الأبيض ، وبخط كبير منها (Jets).-دلالة على أنهم يدوسون فريق Jets بأحذيتهم؛ ليعبروا الشارع وخلفهم بناية ضخمة بنيّة اللون كثيرة النوافذ الزجاجية ، ليصبحوا خلف الشابين اللذين تحرشا بزميلهما الأول. واللذين يقفان أمام محل (الفكهاني) . والثلاثة يشكلون تكويناً هجومياً ينقض على الشابين فجأة.

ولأننا بإزاء دراما استعراضية تلعب فيها الكاميرا دور الوسيط للحركة التي قام عليها الحدث الدرامي ، لذلك تصعب مؤاخذة السيناريو بما تؤاخذ به الدراما المحكمة البناء سواء في المسرح أو في السينما من ضرورة إسقاط (الزمن الميت) من مسيرة الصراع وتكثيف المواقف على تجسيد ما هو جوهري في مسيرة الصراع . وهو الأمر الذي لا تأخذ به الدراما الاستعراضية – غالباً – كما لا تأخذ به الملاحم البطولية عند إنتاجها سينمائياً أو مسرحياً ؛ لذلك فسرعان ما تتغير اللقطة ليتوزع ثلاثة الشبان على شكل مثلث قمته الشاب الرئيسي ذو القميص الأحمر متحرشاً بأحد الشابين بخطف تفاحة صفراء كان الشاب يقضمها. ثم يتراجع إلى الخلف منحنياً وزميلاه في مواجهة الكاميرا التي تنظر من خلف ظهريهما وهم يشيرون ثلاثتهم للشابين في اتجاه السير متوعدين في تحدٍ سافر ، فلا يصبح لدى الشابين خيار سوى الانصراف بسلام.وإمعاناً في السخرية والتهكم يتابعونهما بألفاظ قاسية ومستفزة وضحكات ساخرة:

" يا جبان . هيا يا جبان . انتبه يا صاح انتبه "

ولأن الحدث الدرامي للفيلم قد تأسس على الحركة الشبابية المراهقة تفريغاً للطاقة الانفعالية المكبوتة بسبب معاناة الهجرة وتذبذب الهوية ما بين ثقافة وطن المنشأ والوطن الجديد .. وتعذر الاندماج في البيئة الجديدة المغايرة لبيئة المنشأ ،

لذلك تتحرك الكاميرا بإيقاعات متسارعة تعادل الحركة الشبابية المتسارعة في فضاء المراهقة على المستوى النفسي وفضاء الميادين والشوارع على مستوى المكان ؛ فتقف مع الشبان الثلاثة عند أحد الزوايا من تقاطع شارع عندما تفاجئهم مجموعة من الشباب المناوئ . يتوقف الجميع في الساحة العامة فيلتقط الشاب ذو الفانلة الحمراء تفاحته من اليد التي اختطفتها منه في اللقطة السابقة مشيراً إليه بالانصراف متوعداً. في لقطة تتماثل فيها الحركة مع اللقطة السابقة تسجل الكاميرا انسحابهم وملاحقتهم لسيرهم المتسارع الذي يتحول إلى هرولة والجميع خلفهم في رحلة مطاردة حتى يغيبوا عن الكادر. وليتحول اتجاه تكوين الشباب بحركة فجائية واحدة في التوقيت وفي الشكل إلى الناحية الأخرى، على هيئة رقصة متقافزة تشيح فيها أيديهم إشاحة ارتياح مع حركة سريعة تعبر عن حالة انتشاء بتحقيق النصر على الفريق الآخر المعادي.

على هذه الصورة يتنوع التكوين وتتنوع اللقطات فيبدو مفككاً في وزنه نظراً لعدم تماسكه في أثناء حركة الشباب المتدفقة والمتقافزة ، كما تتنوع أحجام عناصر التكوين بالكاميرا ما بين التكبير والتصغير. ومن ثم يزداد وزنه أو يقل أو يتلاشى . فمع تواصل القفز يتغير في اللقطة وزن التكوين فيكبر في عدستها عنصراً ويصغر آخر أو يتلاشى . وفي الكادر الثابت يظهر مركز الثقل عند توقف الكاميرا داخل مقهى ؛ حيث ثلاثة من الشباب يلعبون الورق ؛ ولأن الفعل يبدأ من الكادر الثابت لذا تنظر الكاميرا إليه نظرة جانبية (Profile) عندها يهرب الشبان الثلاثة تاركين أوراق اللعب عندما تكشف الكاميرا عن مجموعة الشباب المستعدين للهجوم عليهم من خلف سور خشبي وأذرعتهم تمتد من فوقه . ومع فرار ثلاثة الشبان اللاعبين بالورق يعاود الزهو مجموعة الهجوم فينطلقون في الشارع برقصة متقافزة منتشية بتحقيق النصر على مجموعة (Sharks) المعادية .. يزاحمون المارة برقصهم عبر الشارع مضيقين على المارة حتى تباغتهم بهجوم جانبي حيث تمتد الأذرع في تكوين هجومي انقضاضي أحسنت الكاميرا التقاطه من أعلى (مكان مرتفع) باستخدام (Crane) تدخل فيه الكاميرا إلى المعركة مع المتصارعين إذ تنقض فتفاجئ الفريق ؛ وبذلك تعبر عن انحياز(المصور/المخرج) للفريق المناوئ . تنجح اللقطة من حيث الفكر ومن حيث الجمالية لأنها عكست ذات المصور/ المخرج أو نقلت ذاتاً متوحدة لكليهما. ومن ناحية جمالية أخرى فقد عبرت اللقطة بدقة عن الصدمة الفجائية التي تعرض لها فريق (Jets) في لحظة من البهجة والرقص لحظة

رؤيتهم لفريق (Sharks) المعادي، وهو ما يخلق جماليات التداخل بين بهجة استعراض القوة وصدمة المواجهة مع الخصم.

وبهذا خرجت الكاميرا عن كونها مجرد وسيط اتصالي ناقل للصورة مُتحولة إلى مشارك في اتخاذ موقف محدد في شأن الحدث .

كما تكمن جمالية اللقطة في موقف المراوغة ؛ حيث تتحول أيدي المجموعتين إلى أعلى ما تصل إليه الأذرع الممدودة والتي تأخذها عين الكاميرا هذه المرة من أسفل إلى أعلى نحو الفضاء المنظور منها ، من أسفل ذلك التكوين الدائري لأذرع الفريقين، والأيدي ممتدة نحو كرة في الفضاء داخل إطار الحلقة التي تشكلها تلك الأيدي المرفوعة في محاولة لالتقاط الكرة . ثم تكمن الجمالية – من حيث الشكل – في التبادل الانعكاسي ما بين اللقطة الأولى لأيدي فريق (Sharks) الممدودة لتستعدي عليها فريق (Jets) الذي فاجأهم بالظهور عند مفترق طريقين ؛واللقطة الثانية التي أدركت أن الأيدي لم ترتفع لمواجهة هجومية مضادة وإنما ارتفعت لالتقاط كرة قذفت نحو الفضاء . وبذلك وقفت الكاميرا موقفاً مراوغاً ، لتقول لنا إن المسألة لا تعدو أن تكون مجرد لعبة تفوق . وسباق على الحيازة بين فريقين من جماعة(Sharks) . والمراوغة تكمن في تقنية التورية التي لعبتها الكاميرا بذكاء شديد حيث تسجل سقوط الكرة بعد أن وقعت في يد رئيس فريق (Jets) المناوئ ، الذي قطع بالمجموعة الكبيرة الموالية له شهوة اللعب على فريق (Sharks) بحبس الكرة بين يديه ؛ وهنا يكمن ابتهاج المشاهد حيث المباغتة التي انتهى إليها الموقف المراوغ للكاميرا لما أدت إليه من تحقيق عنصري التشويق والتوتر فحركت مشاعر المتلقي.

تبدأ المناوشات بين أعضاء الفريقين اللذين تشكلا في تكوينين هرميين متواجهين. يقف (ريف) على قمة تكوين فريقه (وبرناردو) على قمة الفريق الآخر. ينتهي الالتحام الذي لا يعدو أن يكون استعراض قوة دون مبرر . ولأن الانفلات السلوكي المراوغ والنزوع نحو البطولة والطيش يجتذب الشباب ، فلا يفوت المخرج أن يفيد به عنصراً من عناصر التوتر إذ يعمد شاب من Jets إلى التخلف قليلاً عن زملائه ، تضبطه الكاميرا متلبساً بالمراوغة التي تُقابَل بمراوغة مضادة من أحد أعضاء فريق (Sharks) تعمَّد هو الآخر التخلف عن زملائه ليتحرش كل منهما بالآخر ؛ فيغافله عضو (Sharks) ويضع قدمه أمام ساقه في أثناء سيره فكاد أن يسقطه على الأرض .

وإذ يعاود كلا الفريقين الاشتباك ، تبتعد الكاميرا وتتراجع ، كما لو كانت إنساناً ينأى بنفسه عن معركة لا صلة له بها فترقب العراك بين أعضاء الفريقين من خلف سور شبكي معدني ، كوقاية من لكمة من هنا أو من هناك ، وللدلالة على أن الأمور تشابكت وتعقدت . كذلك للكناية عن أن حاجزاً مادياً أصبح حائلاً أو فاصلاً بين إمكانات التعايش بين الفريقين.

ولاشك أن كل تلك التفسيرات دافعة إلى خلق حالة من التوتر ، وهو حافز للمشاهدين على بزوغ حالة تعاطف بعضهم مع فريق ضد فريق آخر مع الإحالة إلى روح التنافس الشبابية.

تكمن الجماليات في تصوير الكاميرا للمعارك كما لو كانت لعبة أكروباتية في سيرك الحياة الشبابية ، ذلك أن المعركة بينهم تتجسد في رقصة درامية استعراضية فيها من الجماليات الكثير ما بين القيم الحركية ذات الإيقاعات المرئية المتدفقة ، في مصاحبة موسيقية لاهثة الإيقاعات ، حادة المقاطع والقفلات . والراقصون من الفريقين يتقافزون هنا وهناك متخطين الحواجز الحديدية والشبكية عبوراً من فوقها وبينها في حركة عدو سريع في اتجاه يعقبه عَدْو عكسي من الاتجاه المقابل مع تقافز أكروباتي فوق ظهور بعضهم بعضاً ما بين الكرِ والفر حتى يأتي النداء الأخير بانسحاب فريق (Jets) من زعيمهم . والكاميرا المحمولة تلهث هنا وهناك تارة مع من يتقدم ثم مع من يفر إلى جوار حائط لصقت عليه صورة فوتوغرافية مكررة لشخصية ما ، والعدسة تستعرض ذلك الحائط الخلفي لتقف عند (سقالة) فوقها عاملان انتهيا من كتابة كلمة (Sharks) وتحتها رسم رديء لسمكة قرش وهي تنقض على كلمة (Jets) التي كُتبت أسفلها فإذا بمن على السقالة يصبان(دلوى الطلاء)المتبقي من الكتابة والرسم على مجموعة (Jets) التي جمعت نفسها عند ناصية الحائط بجوار السقالة .

وإذا كانت دلالة الرسم (سمكة القرش) في انقضاضها على **Jets** لوناً من ألوان الرسم الإيضاحي الذي لا ينطوي على تعبير فني ، فإنها لا تعدم الدلالة على أن فريق **Sharks** في انقضاضه على فريق **Jets** هو الفريق القوي الشرس وهم يرحبون بالتحدي : "مرحبا" .

تعدو الكاميرا لاهثة خلف أحد شباب **Jets** وهي تصافح الحوائط بعدستها وتلاحقه عندما يستدير خلف سيارة صندوق كبيرة خلفيتها نحو أحد البيوت

الكلاسيكية ليستحث فريق Jets : "هيا يا Jets" وهنا يتقاطر خلفه جرياً عدد من زملائه (ويدوسون) في أثناء عدوهم على كلمة Sharks المدهونة بالطلاء الأبيض على أسفلت الشارع ، في عبورهم ليدخلوا من باب أحد البيوت المطلة على إحدى الساحات، غير أنهم يتراجعون سريعاً نحو خارج البيت مدفوعين بأربعة من شباب فريق Sharks فيوقعونهم على الأرض ثم يهرولون سريعاً في الميدان. وتهرول الكاميرا خلفهم لتقف عند أحد الشباب المستفز لفريق Jets يحرضهم على اللحاق به : " هيا يا شباب " ثم يستدير مهرولاً . تتواصل المعركة بين الفريقين في (خرابة) حيث بقايا أحجار وأخشاب عمارة هدمت . يقذف شباب (Sharks) فريق (Jets) بما يلتقطونه من خضروات فاسدة ملقاة وسط الحطام والحجارة .

تعاود الكاميرا الهرولة في الفضاء حتى تقف خلف أحد أفراد Jets الذي انتهى من كتابة عبارة Sharks stink على حائط خلفي بلون أصفر وآخر أبيض في لقطة بعيدة ، سريعاً ما تتبعها لقطة قريبة من فوق كتف الشاب . وفي لحظة انتهائه من تعميق كتابة الحرف الأخير (k) فإذا به يشعر بأحد يجلس بأعلى ذلك السور نفسه ، تلف معه الكاميرا نحو أعلى السور لتأكيد وجود عضو من (Jets) فيدور دورة حول نفسه في اتجاه الهروب ليجد قرشاً آخر جالساً على السور، فيدور دورة ثانية حول نفسه في الاتجاه المعاكس ليفاجأ بأحد القروش أمامه ، وعندما يتحرك طلباً للنجاة يصطدم بزعيم القروش الذي يحول بينه والفرار ،يقفز أحد القروش خلفه من على السور فيستدير وتستدير معه الكاميرا من خلفه نصف دائرة فيما يشبه قوس من أمامه والكتابة في الخلفية ويضيقون عليه الخناق والكاميرا تتابعهم من خلفه وتثبت لوهلة على عضو Jets وقد ألصق ظهره إلى حائط السور كما لو كان يعلن الاستسلام تقبض يد أحدهم على كتفه اليسرى يتملص سريعاً منه . تلتقط الكاميرا لحظة الهروب وهو يبتعد لقطة بانورامية بعيدة للمنظر كله حيث الشارع المغلق من الجانبين بحوائط عالية دون فتحات وخلفه السور الذي جرت عنده الواقعة لتبدو مجموعة القروش عن بعد لتعطي الكاميرا الفرصة أمام إمكانية تصويرها لحركة هروب عضو Jets وخلفه مطاردوه من فريق Sharks تأكيداً لجبن ذلك الفريق . وهنا يبدو انحياز الكاميرا لفريق Sharks للمرة الثانية .

وفي الهرولة المتراجعة سريعاً إلى الخلف لا تغفل الكاميرا أن تقع عدستها على رسم لسمكة القرش مكشرة عن أنيابها على حائط جانبي ، لتصل في تراجعها إلى الخلف عند ناصية زقاق آخر فتلتقط حركة فتى من جماعة Jets وهو يروغ من مطارديه في زقاق

جـانبي في مطاردة القروش له حتى يصل إلى منطقة تتمركز جماعته وهي منطقة (ملاعب ذات حواجـز معدنـية وأسلاك) ليصرخ مستنجداً بزملائه غير أن جزءاً آخر من القروش يـتحلق حـوله فيجري إلى الأمام ولا يجد مهرباً فيصرخ " Jets .. Jets " ويحاول النفاذ مهـرولاً بـين صـفين لـشباب القروش ملقياً بنفسه في حركة استعراضية إلى الأمام منبطحاً فتـتلقفه أذرع شـباب القـروش الذين يشكلون صفين . تنظر الكاميرا من أعلى نحو تكوين يوسـع فيه فريق القروش عضو Jets ضرباً ولا تنفك أن تسقط سريعاً على جماعة القروش وزعـيمها يـضغط بـيديه فوق صدر عضو Jets ، ويجلس على ركبتيه ، في لقطة تمنحها الكـاميرا لـذلك الـتكوين الـذي تظهـر فيه سيقان أعضاء القروش في شكل قوس مفتوح في اتجاه الكاميرا التي تنظر إلى التكوين من وراء ظهر زعيم القروش الجالس فوق صدر عضو Jets المطـروح أرضـاً . وفجـأة تـنقض الكاميرا على أعضاء القروش لتشارك في انقضاضـهم علـى عـضو Jets الـذي يوسـعونه ركـلاً وضرباً ، ثم تنفر من ذلك في نقلة حادة وسـريعة بلقطـة بعـيدة بانورامـية للـساحة كلـها حـيث يـسارع أفـراد Jets إلى نجـدة زمـيلهم ، وللالـتحام في مـشاجرة حامـية الوطـيس مـع Sharks مـع تواصل التلاحم بين الطرفين تلـتقط التكويـنات الثنائـية الملـتحمة بـين الفـريقين في مصاحبة موسـيقية تعمق الإحسـاس بـصدق المعـركة الـشبابية إلى أن تـسمع صفارة الشرطة فتلتفت الكاميرا ناحية سيارتها ، الـتي سريعاً ما وصلت إلى ساحة العراك ليسرع أحد رجال الشرطة مرتدياً حلته الرسمية وخلفه الملازم (شرانك) في زيه المدني ليلقيا بنفسيهما بين المتعاركين :

" الشرطي كروبكي : تفرقوا أيها الأوغاد . توقفوا . هيا تفرقوا "

" الملازم شرانك : هيا تفرقوا . هيا "

سـريعاً مـا يتوقف القتال وتتحول جماعة القروش إلى تكوين خلف الضابط ومساعده بينما تـشكل Jets تكويـناً مغايـراً أمـام الـضابط تكـشف الكاميرا عن تعاطفه معهم وهي تركز عدستها عليه من وراء فريق Jets ولكونه يوجه حديثه إليهم

"الملازم شرانك : كم مرة قلت لكم توقفوا عن هذه التصرفات؟ "

"زعيم Jets(ريف) : عجباً. الملازم (شرانك)

مجموعة Jets : طاب يومك أيها الملازم (شرانك)

زعيم Sharks : والشرطي كروبكي؟

(يستدير الملازم (شرانك) نحو فريق القروش خلفه فيحيونه أيضاً)

ويبدو عدم تعاطفه مع القروش المهاجرين من مجرد التفاته بنظرة خلفية نحوهم . لذا يبادله القروش روح اللامبالاة . فيوجهون التحية للشرطي كروبكي فقط ، وبذلك تكشف له عن انحيازه لمواطنيه ضد شباب المهاجرين ، وتكشف لنا عن روح التعصب لدى رجال الأمن في أمريكا .

مجموعة Sharks : **طاب يومك أيها الشرطي كروبكي**

الملازم شرانك : سألقنكم درساً (مستديراً نحو فريق Jets)

(يلتفت نحو السور الشبكي في خلفية الصورة حيث يتسلقه شابان من Jets في تكوين مكمل للتكوين على الأرض)

"الملازم شرانك : أنتما . انزلا " (مستديراً نحوهما والكاميرا من خلفه)

أحد المتسلقين : **لكننا نتمطى قليلاً**

المتسلق الثاني : **نحن نستمتع في اللعب** (ويتصدر ريف زعيم Jets أمامية الصورة)

زعيم Jets (ريف) : كما ترون إنه يبعدنا نحن الأولاد المحرومين عن شوارع المدينة ..

الملازم شرانك . اخرس

عضو Jets : (متقدماً نحو يمين الشرطي ليصبح الشرطي الذي يلتفت نحوه ، خلف الملازم الذي ما زال يقف أمامه زعيم Jets) ويقينا من الأرصفة الساخنة

الشرطي : تريد أن تتحطم جمجمتك؟

الملازم : (يخطو للأمام خطوة مشيراً لأحدهم بالاقتراب) بيبي جون ! اقترب

تنتقل الكاميرا في لقطة قريبة وأمامية بزاوية مائلة من شاب يقف بين رفيقين . أحدهما يقف معتدلاً وهو الأقرب إلى الكاميرا ، والثاني إلى جواره ، في نهاية الخط الذي يشكله ثلاثتهم أمام عدسة الكاميرا. يلتفت الشاب "بيبي جون" نحو الخلف والكاميرا تتابعه في ذلك . ثم تتغير وجهتها لتصبح قريبة ومتوسطة لتسجل إطاعته لأمر الملازم وهو يقف ومجموعة Jets زملاؤه يلتفون حوله . يتقدم في اتجاه الملازم الذي يميل نحوه ليضع كلتا يديه على الكتف الأيسر (لبيبي جون) في متابعة جانبية للكاميرا .

التي تتراجع مع دفع الملازم للشاب (بيبي جون) من خلفه نحو زعيم Sharks (برناردو) الذي يتصدر مجموعته :

"الملازم : (مشيراً بسبابته على امتداد ذراعه الأيمن من ناحية الكاميرا نحو زعيم Sharks)

حسناً . أي من هؤلاء البورتوريكيين دفعك ؟ "

غير أن (بيبي جون) يستدير نحو الملازم في لقطة جانبية مواجهة للملازم ، إذ يحاول الهروب من إجابة السؤال :

"بيبي : بالواقع سيدي

الملازم : (مقاطعاً) أي واحد ؟

وهنا يربت (ريف) زعيم **Jets** على ذراع الملازم الذي يستدير والكاميرا تركز على مواجهة زعيم **Jets** من فوق كتف الملازم .

" ريف: المعذرة سيدي .. بالواقع

(ثم يتراجع إلى الخلف مشيراً بسبابته للضابط الذي يخطو خطوة في إثره)

نشتبه في أن هذا من عمل شرطي

ولاشك أن تراجع زعيم فريق Jets إلى الخلف والكاميرا تتقدم من حنف الملازم لتسجل تشخيصه المراوغ يحمل من الدلالة ما يكشف عن حذر جماعة Jets من إقحام الشرطة في أمر يخص الجاليات الأجنبية المتأمركة ، وفي هذا التراجع والمراوغة الحذرة ، يكشف عن كراهية مبيتة من شباب الشوارع من المتجنسين لرجال الشرطة . وتكشف جمالية الموقف هنا عن تكذيب الملازم الضمني لما قرره الشاب المتزعم لفريق **Jets** ، على الرغم من أن الملازم يعطي للكاميرا ظهره . فكل أفراد الشرطة محل ثقته . **وللملازم خبرة في أن المهاجرين يساندون بعضهم بعضاً ضد الشرطة حتى مع اختلاف الأعراق والجنسيات :**

" ريف : شرطيان (وهو يشير بإصبعيه)

شاب آخر : على الأقل

شرانك : هذا مستحيل

(وهنا تسجل الكاميرا وجهة نظر الفريق الآخر المعادي في مساندة زعيمه لزعم فريق **Jets**)

برناردو : **في أمريكا لاشيء مستحيل "**

لا يتبقى للملازم سوى أن يحذر الجميع – بعد أن اتحدوا – في لقطة يتوسط فيها الفريقين والشرطي في وقفته الساكنة الحاجزة للفريقين يطلق تحذيره :

"الملازم : **حسناً أيها المتحاذقون . الآن أصغوا إليّ جميعكم "**

(في استدارة حادة إلى الخلف تركز الكاميرا عن قرب على الملازم في مقدمة الصورة ، ومن خلفه – ناحية يمين الكاميرا – يقف زعيم Sharks ووراءه عضو من رفاقه . ومن خلفه – ناحية يسار الكاميرا – يقف أحد أعضاء عصابة Jets :

" الملازم : **أنتم أيها الحثالة لا تملكون هذا الشارع "**

كما لو كان مسموحاً لهم بالعراك لو كانوا يمتلكون الشارع . دلالة على أن احترام الملكية الخاصة أمر تتقيد به الشرطة ! !

في استدارة حادة إلى الخلف والكاميرا من خلفه يواجه عصابة القروش محتداً ومحذرا :

ولن احتمل المزيد من الشجار هنا

مع استدارة حادة في مواجهته لعصابة Jets ومن خلفه تظهر اللقطة عصابة Sharks :

أتريدون قتل بعضكم بعضاً ؟ فاقتلوا بعضكم بعضاً ولكن لن تفعلوا ذلك في عهدي

لا يتلقى رداً من أحد الطرفين لذا يصرخ فيهم مستفزاً :

" الملازم : **ألديكم ألسنة ؟**

ريف : **نعم سيدي**

(يستدير والكاميرا قريبة جداً من وجهه ، وخلفه زعيم Jets وبعض رفاقه نحو زعيم القروش)

برناردو: **هل نترجم هذا إلى الإسبانية (متهكماً)**

الملازم : **خذ أصدقاءك من هنا برناردو وابقوا بعيداً**

(يعطيه ظهره والكاميرا في لقطة قريبة تنظر إليه وإلى زعيم Jets من وراءه مع بعض رفاقه أملاً في ابتعادهم ، في لقطة قريبة جداً على وجه الملازم سريعاً ما تتحول لتسجل رد زعيم القروش في لقطة مماثلة :

برناردو: **حسناً يا Sharks (وهو يومئ برأسه علامة الابتعاد) لنرحل**

تسجل الكاميرا حركة انصرافهم خلف زعيمهم في لقطة يقف فيها الملازم عاقداً ذراعيه خلف ظهره في طرف الصورة إعلاناً عن رفع يديه عنهم ، وأنه يتخذ موقفاً هامشياً

بالنسبة لهم؛ طالما التزموا بما أمر به . غير أن تحرك أفراد القروش فيه من التهكم عن طريق حركة تكوين أجسادهم المنحرفة الاتجاه في سيرها نحو الملازم وأيدي غالبيتهم في وسطهم أو في جيوب سراويلهم حتى يغيبوا عن عين الكاميرا بخروجهم خارج سور الملعب . تنتقل الكاميرا لترصد متابعة الملازم ومن خلفه جماعة **Jets** ويختتم الملازم متابعته لجماعة شباب **Sharks** البورتوريكيين المتأمركين بتعليق لاذع :

" يا للهول ! وكأن هذا الحي لم يكن قذراً كفاية "

وهنا فحسب يستدير زعيم **Jets** نحو زملائه فارداً ذراعيه ، ليضمهم في شكل دائري مغلق ، يستدير الملازم والكاميرا من خلفه في لقطة متوسطة

الملازم : اسمعوا يا شباب! يا شباب(يستديرون نحوه) **إذا لم يسد النظام والقانون هنا**

فسينقلونني إلى شرطة تنظيم السير ، وصديقكم لا يحب تنظيم السير

مما يعني أنه عليكم إقامة علاقات طيبة مع البورتوريكيين من الآن وصاعدا ".

تتحرك الكاميرا في لقطة متوسطة نحو خلفية الكادر حيث يقف الشرطي يمين الملازم في لقطة متوسطة من خلف عضوين من **Jets** .. أحدهما جالس ، والآخر إلى يمينه واقفاً ، عاقداً ذراعيه على صدره وظهره للكاميرا مع صورة بروفيل **Profile** لزعيم **Jets** الذي يعطي الملازم ظهره .

تنقض الكاميرا مع انقضاض الملازم على كتف زعيم **Jets** في لقطة جانبية يظهر فيها زعيم **Jets** على رأس تكوين ثلاثي ، يشكل اثنان من رفاقه قاعدة التكوين في خلفية الصورة :

"الملازم : قلت "طيبة" أهذا مفهوم؟ "

يستدير في مواجهة الكاميرا في حين يظل التكوين الثلاثي كما هو ساكناً مع تشديد تحذيره السابق :

" الملازم : إن أمسكت بأحد منكم وهو يشاغب في منطقتي

أنا شخصياً سأوسعكم ضرباً وسأحرص على زجكم في السجن إلى الأبد "

ومع استدارته الحادة في انصرافه تلاحقه الكاميرا ، وتقف من خلف تكوين لبعض شباب **Jets** لتسجل انصراف الملازم وهو يشير للشرطي خلفه :

" الملازم : قل وداعاً للشباب اللطفاء يا كروبكي

الشرطي : وداعاً أيها الشبان " (منصرفاً خلفه) "

وفي لقطة قريبة تسجل سكون جماعة Jets في تكوين مفتوح يجلس بعضهم على الأرض أمام مجموعة خلفية واقفة . يقلد كل منهم صوت الشرطي متهكماً ومنتقداً .
وبداية من هذه المواجهة يتغير مسار التعبير نحو لغة الحوار الكلامي بعد أن كان حواراً بلغة الجسد ، فيما سبق من مشاهد :

"متهكم : وداعاً أيها الشبان
ومتهكم آخر : أنتم لا تملكون الشوارع
ومتهكم ثالث : اذهبوا والعبوا في متنزه
ورابع : لا تدوسوا على العشب
وخامس : اخرجوا من المنزل "

هذه التهكمية تكشف عن أحد الأسس التي ركن إليها نمونج (إنجاردن) في صنع جماليات الكوميديا . والحدث حتى الآن في ذلك الفيلم ، لم يخرج بعد عن الخط الكوميدي في تعدد صوره الاستعراضية ليتصل بالخط الثاني (الخط التراجيدي)؛ وإنما ينتقل فحسب إلى المستوى الثاني وهو مستوى التفكير في حسم الصراع بعد أن كان يدور دوراناً ظاهرياً حول عبث الشباب المراهق .

تتبعهم الكاميرا من الخلف في اتجاههم نحو شارع مسدود ليتجمعوا أمام (ريف وبيبي) اللذين يقفزان على مستوى أعلى قليلاً خلفه حائط أحمر اللون ذي نوافذ ضيقة مستطيلة الشكل لأعلى وعليها نوافذ حديدية والكاميرا تنظر من وراء ظهورهم إلى (ريف وبيبي) فيما يحيط الآخرون بهما في شكل نصف دائرة لتسجل الموقف بلقطة عامة ، تكشف عن جوهر الخلاف وأساسه الاقتصادي:

ريف : حسناً . اسمعوا . ناضلنا بقوة للحصول على هذه المنطقة ولن نتخلى عنها
العصابة: أجل
ريف :طالبت بها عصابة (إيميرالدز) وقمنا بصدها وحاولت عصابة (هوكس) أخذها منا ولكن قمنا بمواجهتها
أحدهم : أجل ولكن هؤلاء البورتوريكيون مختلفون.إنهم يتكاثرون.لا ينفكون يتوافدون مثل الصراصير .
آخر : أقفلوا النوافذ . أقفلوا الأبواب

ثالث : إنهم يأكلون الطعام كله

رابع : إنهم يتنشقون الهواء كله

خامس: إنهم يفسدون المؤسسات الحرة

ريف : لقد سمعت ما قاله الملازم (شرانك) صحيح ؟

جون : علينا معاملة أولئك البورتوريكيين بلطف وإلاّ ..

سيسمح لهم بالتصرف أمام نظرنا ويسلبنا كل شيء..

ريف : لا يا رجل . لا . أنت محق . طبعاً لا .

أتعرفون ما سنفعله يا أصدقاء . سأخبركم ما سنفعله

تتوافق الصورة مع التعبير الصوتي في تشكيل المشهد عندما يقف ريف وسط عصابته . وقد أحاطوا به من الجانبين في قوس أعلاه (بيبي) خلف ريف . ووراء (بيبي) إطار أحد النوافذ ورأسه بداخل الإطار كما لو كانت صورة إطارية ، تكشف عن رسم (بيبي) لخطة استدراج شباب القروش :

ريف : سنتحرك بسرعة . سنتحرك بسرعة البرق

(يتحرك إلى الأمام يمين عدسة الكاميرا)

وسنتخلص من عصابة Sharks نهائياً

(يضع قدمه اليسرى على مستو عال عن الأرض وخلفه بعض رفاقه) . وهنا يتلازم التعبير الحركي مع التعبير اللغوي الصوتي :

وهكذا فلن يعودوا إلى منطقتنا مجدداً "

يشكل الجميع حلقة مغلقة في منتصفها (ريف) والكاميرا من خلفه ويصعد إلى المستوى على يمين الكاميرا في مواجهتهم . وفي لقطة جانبية يقف الأعضاء أمامه. في الخلفية بناية حمراء اللون متعددة النوافذ الحديدية المغلقة بارتفاع دورين وهي شبابيك متعددة وضيقة تشكل وحدات منفصلة ، **كما لو كانت معادلاً تشكيلياً لأفراد العصابة نفسها**

ريف: بموجب البروتوكول ينبغي عقد مجلس حربي بيننا وعصابة Sharks لتسوية المسألة برمتها . لذا سأقوم شخصياً بنقل الخبر السيئ (لبرناردو)

جون : ينبغي أن أرافقك

أكشن: أنا أرافقك

ريف : توني سيرافقني

(في لقطة مقصورة عليهما متواجهين وريف يستعد ليضع سيجارة في فمه)

أكشن من يحتاج إلى توني ؟

ريف : نحن نحتاج إلى توني . إنه معروف في الحي الغربي بخاصة

أكشن : لم يعد فردا من العصابة

ريف : توقف يا أكشن . أنا وتوني أسسنا عصابة Jets

أكشن : وأين هو ؟

أحدهم: لم بدأ يعمل ؟

ريف: لأنكم أفسدتموه (ينزل في مواجهة أكشن)هذا مرض مؤقت. انتظروا وسترون

جون: أتذكر يوم واجهنا عصابة ايميتزالدز

ريف: لقد أنقذني

(الكاميرا تلتقطهم في تكوين - أغلبهم فيه - ظهورهم لبعضهم بعضاً)

جون: طبعاً وسيفعل ذلك مجدداً

ريف: لقد دعمنا وهذا ما سيحصل دوماً (وهنا يتحول الموقف إلى الغناء)

(منقضاً بشكل فجائي على بيبي جون يحيط كتفيه بذراعيه) :

حين يكون المرء من عصابة Jets يظل كذلك إلى الأبد من أول سيجارة يدخنها حتى يوم مماته . حين يكون المرء من عصابة Jets فليفعلوا كل ما بوسعهم. يكون للفرد

أخوة ويكون رب عائلة . لا يكون وحده أبداً . لا يكون منعزلا أبداً "

فجأة يقفز لأعلى فوق ماسورة معلقة في الهواء بعرض الشارع ما بين جدارين ويتخذها عقلة يتشقلب عليها كما لو كان يلعب الجمباز

يكون الفرد مع أصدقائه ومع أفراد عصابته. يكون محمياً جداً لأنه من عصابة Jets (يستقر جالساً فوق الماسورة فاردا ذراعيه على امتدادهما جانبيا في لقطة تعلو فيها هامته لتتوازى في خط أفقي واحد مع قمتي البنايتين اللتين تشكلان ضلعي زاوية في خلفية الصورة)

وهذا أمر لن ينساه الفرد. حتى مماته.حين يكون الفرد من عصابة Jets يبقى كذلك (يقفز نحو الأرض واقفاً ثم يسير وخلفه المجموعة) أعرف توني كما أعرف نفسي

(تعود اللقطة إلى كادر ما قبل الغناء وهم حوله ووراءه في الزقاق الضيق الذي مروا منه في بداية هذا المشهد الخاص باجتماع العصابة في جلسة إعلان الحرب على Sharks)

وأضمن لكم أنه بوسعنا الاعتماد عليه

جون: حسناً . لنبدأ العمل أين سنجد برناردو من غير الآمن الذهاب لمنطقة البورتوريكيين

ريف: سيكون في الحفلة الراقصة الليلة في القاعة الرياضية (وهو يعبر وهم خلفه)

آراب: أجل ولكن القاعة الرياضية هي منطقة حيادية

ريف: آراب سأكون لطيفاً معه . سأتحداه فحسب

(يتوقف ريف ليواجه آراب وهم منقسمين في الصورة ، إذ أن ريف وآراب وبيبي جون في المقدمة أمام مدخل حاجز حديدي شبكي ، وبقيتهم ما يزالون وراء ذلك الحاجز الذي يتوسطه مدخل ضيق للعبور)

أكشن :رائع

ريف : اسمعوا . ارتدوا ملابس أنيقة (يواجههم) (لأكشن) وافني مع وتوني في الحفلة الراقصة عند الساعة العاشرة (قافزاً إلى أعلى رافساً الهواء بقدمه) وامشوا بطريقة مستقيمة

أحدهم : نحن نمشي دوماً بطريقة مستقيمة

آراب : (يقفز آراب عالياً) نحن من عصابة Jets

آخر : نحن الأعظم

أحدهم : (يقفز ليصبح فوق مستو جانبي وخلفه سور حديدي عريض بعرض الصورة وهو أقرب إلى سور سجن أو حجز)

(يغني)

حين يكون المرء من عصابة Jets . يكون الأهم في المدينة

يكون صاحب الميدالية الذهبية وصاحب التاج

(تتغير اللقطة لتركز الكاميرا على تكوين هرمي للجماعة على قمته ريف)

" أكشن : (يغني)

حين يكون المرء من عصابة Jets يكون الأفضل من صبي صغير يتحول إلى رجل ومن رجل إلى ملك "

(تسرع الكاميرا لتلتقط تكويناً يقفز فيه فردان كل منهما على أرجوحة اللوح المتوازن المثبت من منتصفه على قاعدة محورية ؛ ليقف في طرفه العلوي أحدهم . بينما يوازنه من الطرف الثاني مجموعة من الأعضاء) :

" (يغنون)

عصابة Jets تتقدم وتحدث جلبة "

يهبط لوح لعبة التوازن في اتجاه الأرض في مواجهة الكاميرا ليصبح مَنْ في الطرف الخلفي للوح بأعلى ومن كانا في الأمام نحو الأرض . وفي لقطة تالية يتشكلون في ثلاثة صفوف متدرجة من أسفل إلى أعلى يغنون وهم في وضع شبه هجومي :

" عصابة Sharks ستبتعد . لأن كل بورتوريكي جبان "

في لقطة أخرى متغيرة وسريعة الإيقاع يشكلون تجمعاً على هيئة مثلث في قمته إلى يسار الكاميرا يرفع ريف لأعلى ليصبح التكوين أشبه بحيوان يستعد للانقضاض :

"ها هي عصابة Jets تخرج . كخفاش يخرج من النار . إن اعترض أحد طريقنا سيصيبه مكروه (يسدون عين الكاميرا)

تتغير اللقطة لتصبح متوسطة وتكوينهم الهرمي يتقدمه (ريف) في وسط الساحة والبيوت خلفهم وهم يغنون في مسيرتهم كما لو كان هذا الاتساع ملكاً لهم ولا ينازعهم فيه أحد :

ها هي عصابة Jets . إليكم كلمة صغيرة

تقترب الكاميرا منهم في تكوينهم المغلق المتقدم في اتجاه الكاميرا وهي تتراجع أمامهم:

ابتعدوا . اختبئوا تحت الأرض . يستحسن أن تهربوا وتختبئوا "

تتراجع الكاميرا عن سيقان أفراد العصابة ، ثم تثبت على التكوين المستعد للهجوم ، والذي تمتد أذرع أفراده وقبضاتهم إلى الأمام استعدادا لمواجهة حتمية :

نحن نضع حداً . لذا يستحسن أن تختبئوا

مع لقطة سريعة ترتفع الأيدي بالسبابات محذرة في الهواء . سريعاً ما تتغير لتركز لوهلة على تكوين في دائرتين على شكل قوس أمامي من ثلاثة أعضاء وخلفه قوس أكبر يرفع من طرفيه الأيمن والأيسر ذراعه مفرودة إلى أعلى وإلى الداخل)

نحن نعلن لافتة . الزوار ممنوعون ولسنا نمزح "

يرفع أربعة شبان في خلفية الصورة أذرعتهم عالياً مفرودة الأصابع في شكل متداخل ، مع تحفز أفراد القوس الأمامي في اتجاه الكاميرا وهم في حالة انحناء استعداداً لهجوم

مـرتقب . إذ تمـتد أيديهم للأمام . سريعاً ما تتغير اللقطة لتسقط الكاميرا على المجموعة في مـسيرتها عـبر شـارع أكـبر وأوسـع ، تصطف على جانبيه البنايات المرتفعة ، وتقف بعض السيارات الخاصة على جانبيه :

هاهي عصابة Jets وسنهزم كل عصابة أخرى موجودة في الطريق . كل عصابة أخرى تستمر الكاميرا في تراجعها للخلف أمام حركة سير العصابة حتى يتلاشى المنظر .

الاستعراض وجمالية الأثر المبهج :

إن تحقـق الأثـر المـبهج في هـذين المـستويين مـن الحـدث وقـد دارا في إطـار الكومـيديا الاستعراضية ؛ قد تأسس على روح الفكاهة أو الظرف Humor المتمثل في كلمـات الحـوار القلـيلة والمتفرقة بين اللوحات الاستعراضية وهي كلمات تقتصر على التعلـيق الـسردي أو الـربط بالغـناء بـين استـعراض وآخـر وهـو مـوزع على فريقي (

Sharks) و(Jets) كما تأسس على (العجائبية وسحر الأداء الراقص والأكروباتي وسحر الموسيقى والغناء) Charming . وعلى سحر اللقطات والإيقاع والتوليف بين اللقطات (المونتاج) كـذلك يتأسـس الأثـر المـبهج فـيما مضى من مشاهد كوميدية استعراضية على السخرية Burlesque . وقد عـوّل علـيها الفـيلم في تعلـيقات شـباب Jets الساخرة في تقلـيدهم للـضابط أو للشرطي (كروبكي) وفي ردود فعل أطراف العصابتين الكاريكاتيري . كمـا يتـبدى الأثـر الجمالي المبهج في العبارات والحركات الشائعة المبتذلة Vulgar . وفي الجمل القصيرة المبتذلة غالباً التي تعتمد على المفارقة اللفظية.

علـى ذلـك يكـشف التحلـيل عن أن جماليات الصورة في المشاهد الاستعراضية الكوميدية لفـيلم (قـصة الحـي الغربـي) وهـي تلـك المـشاهد الـتي استغرق عرضها ثلثي الحدث قد حققت الأثر الجمالي فيها قياساً على نموذج إنجاردن لقياس الجمال.

أمـا الـثلث الأخـير من الفيلم فقد تسلل رويداً من الخط الكوميدي إلى الخط التراجيدي . فعند لقاء ريف بتوني وإقناعه بضرورة الانضمام لجماعته التي قاما بإنشائها معاً ؛ ينتقل الصراع ليصل الخط الاستعراضي الكوميدي بالخط التراجيدي الاستعراضي .

بعـد دوران الحـدث حـول صـراعات شـباب المـراهقين لطائفـتين إحـداهما (بورتوريكـية) The Sharks يقـودها (برنـاردو) لم تكتـسب الجنـسية والثانية (بولندية الأصـل) The Jets يقـودها (ريـف) ولكنها اكتسبت الجنسية الأمريكية وهي صراعات استعراضـية تـتخذ مظاهر خارجية مسطحة – بمعنى أنها خالية من البعد الإنساني

ومن البعد العاطفي باعتبارها مجرد إسقاطات أو إفرازات نفسية تعكس الواقع الاجتماعي للجاليات ، وتكشف عن تغلغل أو ترسب الروح العرقية الإثنية Ethnic في شباب تلك الجاليات المتأمركة بما يؤكد عدم انصهارها انصهاراً تاماً في ثقافة المجتمع الأمريكي ، بسبب عدم تمكن بعضها من تحقيق شعار (الحلم الأمريكي) نظراً لحالات البطالة والتسرب من التعليم ولطبيعة الثقافات المتجاورة التي مازالت تسكن أفراد الجاليات على اختلاف قومياتهم الأصلية وأعراقهم، ودياناتهم أيضاً ، ولامتناع بعض الشباب عن العمل غير اللائم أو غير المحبب لهم أو غير المتطابق مع قدراتهم أو خبراتهم. غير أن الثلث الأخير من الحدث يتجه بسرعة نحو مسار عاطفي وإنساني ، عندما تعلن جهة ما عن إقامة حفل راقص بين شباب الحي من الجنسين ، يتبارى فيه الشباب من الجاليات على رقصة حدد المنسق للحفل خطتها حيث يبدأ كل زوج من الراقصين (شاب — شابة) في اختيار كل منهما للآخر مع بدء العزف الموسيقي ، وعند توقف العزف يلتزم كل راقص أو راقصة بالرقص مع العضو الذي يتصادف وجوده إلى جانبه . هكذا تبدأ الرقصة حيث يتخير راقصان كل منهما الآخر ولأن علاقة حب نشأت بين برناردو (رأس عصابة **Sharks**) مع (آنيتا) التي تقطن معه في نفس المنزل وتعمل مع أخته (ماريا) في مشغل للأزياء النسائية ، وعلاقة غرام أخرى نشأت بين (ريف) رأس عصابة **Jets** وفتاة بولندية (انتيباديس) .

تطابقت صورة ماريا مع حلم يقظة توني بفتاة جميلة يقع في غرامها وتقع في هواه ؛ كما تطابقت صورة توني مع حلم يقظة ماريا بشاب وسيم تقع في غرامه. قام الموقف إذن على تحقق أفق توقعاتهما (حلم يقظة كل منهما) ، فهل يمنعهما أي حائل دون تتويج لقائهما الغرامي؟ فتنسحب (ماريا) متثاقلة في خطواتها من قاعة الاحتفالات إلى جانب (أنيتا) ، محملة بحلم ارتباطها بتوني عدو أخيها ، دون أدنى اعتبار لتلك الخصومة . كذلك ينسحب (توني) متباطئاً ليهيم على وجهه في الشوارع في مسيرة ليلية يغني من أعماق روحه (ماريا .. ماريا).

تعكس جرأة العاشق الولهان ما اشترطه (إنجاردن) في نموذجه الجمالي في العمل التراجيدي، حيث تتصف جرأة توني بالبطولة . التي تعني هنا اقتحام الأمر الذي تتحقق من خلاله الإرادة والهدف المنشود ، وما يترتب عليه من مخاطرة قد تصل إلى حد المأساة نظراً للعداء بين طرفين متعصبين عرقياً. وترتبط جرأة توني

بجـرأة ماريا في تسللها من فراشها ملبية لنداء توني الذي خاطر ودخل عرين الأسود .

كمـا يتحقق في المشهد ذلك البهاء Glory والتأنق الذي وضعه إنجاردن شرطاً ثانـياً لـتحقق الأثـر الجمالـي في الـصورة المأسـاوية . إلاّ أن حالـة التفكـر والـتأمل Contemplation تلـك التي وضعها (إنجاردن) أول الشروط لتحقق الأثر الجمالي ؛ تغـيب عـن مـشهد اللقـاء المغامـر بـين توني وماريا على السلم الخلفي لسكن أهلها . فالمغامـرة دائمـاً لا وجـود لهـا إلاّ عند غيبة التأمل، ولذا يصبح الأثر الجمالي بغياب حالة التأمل في الموقف قائماً على أسس تراجيدية خليطة ، ما بين سحر اللقاء وقبحه معـاً ؛ سحره مـن حـيث مـتعة اللقـاء بين شاب وفتاة عاشقين ، وقبح ذلك اللقاء من حيث قيود الأعراف والتقاليد والعداوات . كما أن له سحره الممتزج بالتوتر نتيجة لما يمكـن أن تأتـي بـه المخاطرة من رد فعل حزين Elegiac متوقع ، حالة اكتشاف أحد من فريق Sharks لتوني في عرين الأسد . ولاشك أن تلازم القبح Ugliness مع التألق في غيـبة التفكـر والـتأمل عـن العاشـقين يـضع الموقـف في الوسط ما بين روعة الصورة التراجيكوميدية وقبحها ، دون أن يفقدها أثرها الجمالي بالطبع ، ذلك أن الصورة في هـذا المـشهد تحمل خبرات جديدة ، تُحيل المتلقي صاحب خبرة التذوق والممارسة إلى إبداعات خبرات ماضية ، عندما يسترجع مشهد لقاء (روميو وجولييت) في مسرحية شكـسبير : يقـول هوبـز (١٥٨٨-١٦٧٩م) " إن الابـتهاج في الفن يتحقق إذا قدم الفن خـبرات جديـدة — إذا لخـص الفـن ضـمن إبداعاتـه الخبرات المريحة في الماضي — إذا عـرض الخـبرات غـير المـريحة في الماضـي المـضطرب "[١] وإذا كـان الجمـال هو مركب التـصور والمـادة المعطاة في الحس كما حدد هيجل[٢] Hegel فإن اللقاء المجسد في الصور عـبر لقطـات الكـاميرا للعاشـقين يـشكل المادة الإبداعية المعطاة في شكل معبر يكتسب تأثيره الجمالي عبر التصور الحسي للمتلقي.

إن العداء بين الفريقين في فيلم (قصة الحي الغربي) هو عداء طائفي وعرقي على المـستوى الجماعـي العـام ، غـير أن المحـبة كثيراً ما تنبع من قلب العداوة ولكن على

---

١) انظر : د. أميرة حلمي مطر ، "هيجل وفلسفة الجمال" . نفسه . ص ٧٩.

٢)د. أميرة مطر ، نفسه .

المستوى الذاتي الفردي . ولكننا أمام طرفين متعاديين على المستوى العام وطرفين متحابين على المستوى الذاتي الفردي . وكل منهما ينتمي إلى دائرة عرقية عامة ، تناصب كل منها الأخرى العداء ، ومن ثم فالحدث الدرامي يجمع بين متناقضين عرقياً متآلفين عاطفياً (ماريا — توني) .

وهذا يحيلنا إلى فكرة الرائع في المشوه والمشوه في الرائع .. تلك التي استلهمها برتولت بريشت Bertolt Brecht في نظريته التغريبية Alienation من أصحاب النظرية الشكلية الروس (شكلوفسكي Shakloviski وفلاديمير بروب Broup Vladimir) وكلاهما حول الانحراف في الصورة الإبداعية أو التشويه فيها لنفي الألفة لدى المتلقي لها. وتحصيل ذلك الأثر الجمالي معقود لاشك على الحس والوعي بتلك الإحالات وفي ذلك تتأكد مقولة هيجل " الجمال الفني هو من خلق الروح أو الوعي " [1]

جماليات الإخراج في المشهد الافتتاحي في مسرحية قصة الحي الغربي :

يجسد المشهد الافتتاحي للعرض المسرحي (قصة الحي الغربي) [2] صور الانفلات الشبابي في الشوارع بالتعبير الحركي الراقص ، بين فريقين – على طرفي نقيض – أحدهما يمثل شباب حي الزمالك ، أما الآخر فيمثل شباب حي بولاق .. في رقصة موحدة الحركة .. يؤديها أعضاء الفريقين اللذين يتخذ كل منهما موقعاً في مواجهة الآخر . والحركة متزامنة مع مصاحبة موسيقية لمقطوعة سريعة الإيقاع .

تعبر القيم الحركية للرقصة في خطها العام عن توعد كل فريق منهما للفريق المنافس للآخر.. أي أنها تعبر عن فكرة التنافس واستعراض القوة أمام الخصم. لذلك يسيطر الميزان الإيقاعي Tempo السريع على الحركة الراقصة ، تمشياً مع الموسيقى الصاخبة التي تمهد لأغنية الافتتاح ، التي تكشف عن الفكرة الأساسية للعرض . وهو غناء من

---

١)د. أميرة مطر ، نفسه .

٢)العرض : (تأليف : سمير خفاجي ، وبهجت قمر . إعداد مصطفى سعد . أشعار : كمال عمار . موسيقى : نبيل علي ماهر . استعراضات : د.عاطف عوض ، ديكور: نهى برادة . إخراج : جلال الشرقاوي) . بطولة : هشام عبد الحميد ، رانيا فريد شوقي ، عبير الشرقاوي ، وائل نور، عبد الله محمود ، أحمد رزق ومحمد سعد . وقد قدم في يناير ١٩٩٥ . راجع : (الكتاب التوثيقي للمسرح المصري ١٩٩٥/٩٤م) الصادر عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ١٩٩٦م ، ص ص ٢٥٩-٢٦١.

وهو يعرض للمرة الثانية بعد أن عرضته فرقة الفنانين المتحدين عام ١٩٧٢ على مسرح كوته بالإسكندرية بإخراج جلال الشرقاوي وبطولة عادل إمام من قبل.

خارج الصورة المسرحية لأنها مسجلة بأصوات جماعية من الكورال الرجالي والنسائي .. والرجالي هو الغالب حيث غالبية العصابتين من الشباب .

أسلوب الاستهلال :

تشكل روعة الاستهلال لوناً من ألوان الإبداع في الأدب والفن . وتتمثل هنا في استخدام **الكورس اليوناني في عرض مسرحي معاصر :**

" مجموعة ١ : إحنا سكان الزمالك

مجموعة ٢ : إحنا سكان الزقاق

مجموعة ١ : قلبنا مليان معارك

مجموعة ٢ : قلبنا مليان بولاق "

تقنية المونولوج :

لأن تقنية المونولوج تُدّخر – غالباً – لبطل العرض ، ولأن المشهد الافتتاحي يقتصر على عرض مكثف للفكرة التي يشيّد عليها الحدث الدرامي ، لذلك يقدم شريف – البطل المحوري نفسه بمونولوج غنائي خفيف متضافر مع النسيج الغنائي الاستعراضي .

يمثل اقتحام شريف – زعيم شباب الزمالك – للمشهد تقنية مسرحية معادلة لتقنية (القطع Cut) في الإخراج السينمائي :

"شريف : (بعد أن يتوسط المجموعتين المتنافستين)

إحنا البهوات . أباً عن جد . أعيان وذوات . زيّنا ما في حد "

في مقابل التظاهر المتفاخر بالوضع الطبقي يقدم شريف نفسه لشباب بولاق . يقدم (سعيد) زعيم شباب بولاق نفسه لشباب الزمالك بنفس القدر من التباهي والاعتزاز بالنفس ، بالفتوة والشجاعة وصيانة العِرض والشرف . ليضعنا كل منهما أمام هويته .. فالأول يمثل المال والجاه ، أما الثاني فيمثل قيم الحارة الشعبية :

"سعيد : إحنا الجدعان . قلبنا صوّان . لكن بنخاف . بس على العِرضْ "

سريعاً ما يتحول التباري الاستعراضي إلى تشابك بالأيدي وقفزات شبابية أكروباتية متداخلة بين أعضاء الفريقين ، وهم يشخصون بلغة الحركة الجسدية مشاجرة شبابية . ولأن لكل شجار وسطاء يدعون للسلام لذلك يحاول حسن (المصاب بالتأتأة والتلعثم) أن يتوسط بين فريقه (البولاقي) والفريق (الزملكاوي) ، غير أنه لا ينجح في مسعاه . ومع

أن اللعثمة والتأتأة أسلوب يتوافق مع فقدان القدرة على التوصيل الجيد ؛ فمن الطبيعي أن يكتشف الجمهور فشل وساطته في إحلال السلام بين الفريقين . وتعد تلك إحالة جمالية سياسية ، **لأنها تحمل وجهة نظر المؤلف في انهيار مساعي السلام بين الأطراف المتنازعة ، وأن وسطاء السلام فاقدين للنطق، الذي هو وسيلة التفاوض والتوسط ، أي عاجزين عن أداء مهمتهم .**

تبرز فكرة الجاسوسية الاستخباراتية في الجاسوس (فخري) البولاقي ، الذي نقل أخبار فريقه إلى (شريف) ومعاونه (بيسو) من فريق الزمالك ضد (سعيد) مع أنه بولاقي مثله.

في المشاجرات التي تتغلب فيها الثرثرة الكلامية على المواجهات العضلية ؛ لا يتورع فرد من أعضاء الشجار عن التنابذ وإطلاق الشتائم والبذاءات ، ما بين تلميح وتصريح وتقاذف متبادل بالألفاظ النابية ، والتعريض بشرف فتيات طرف من الطرفين .. فهذا (شريف) ابن الذوات يعاير (سعيد) ابن بولاق بأن والده كان بواب عمارتهم ؛ فيرد عليه (سعيد) بأنه فاشل في الدراسة متباهياً بتقدمه عليه في دراسته . كما يعرّض (شريف) بشرف (نرجس) فتاة (سعيد) زعيم البولاقية .

اعتمد المشهد الافتتاحي في الفيلم على الحركة الراقصة والصورة مع القليل من الحوار وسيلة للتعبير الدرامي ، وعدد من الأغاني في مواقف مناسبة للغناء تعبيراً عن كل موقف من المواقف الدرامية ؛ **بينما اعتمد المشهد الافتتاحي في المسرحية على سمات شعبية تجسد الكثير من مظاهر ثقافة الحارة المصرية كالقفشات وفن الحكي والتنكيت والتقليد والألعاب الشعبية ، من حيث إطارها الخارجي. وقد كان من هذه السمات ما تضافر في النسيج الدرامي والفني للمسرحية ، ومنها ما شكّل عبئاً على الحدث . فالقفشات المتتالية والمبالغ فيها تشكل عبئاً على العرض ، وعاملاً مخلخلاً لإيقاعه العام ولتدفقه المؤثر . كما خرجت أغنية الاستعداد للمعركة الشبابية التي تؤدى بالتشخيص الراقص في المسرحية ، عن نسيج الحدث الدرامي.**

كذلك ظهر تكاسل مصمم الرقصات عن وضع معنى اللحظة الدرامية موضع العناية في كل ما صمم من استعراضات راقصة لذلك العرض ؛ لتصبح جزءاً من النسيج الدرامي الذي تستمد جمالياته من دراميته لا من الأطر الخارجية للمقطوعات الموسيقية بإيقاعات الموسيقى والألحان . وبذلك فصل الشكل المراد التعبير به عن المضمون المراد التعبير عنه.

يلتقي ترتيب الأحداث في العرض المسرحي مع ترتيب أحداث الفيلم . ففي العرض المسرحي ينتهي المشهد الذي يجمع شريف بأحمد ويتوج بعزوف أحمد عن المشاركة في الشجار الذي خطط له شريف مع البولاقية وجنوحه للسلْم ، لانشغاله بحلم العثور على فتاة جميلة ؛ تراوده صورتها كحلم يقظة ، لا يترك له مجالاً للتفكير في غيرها .

يلتبس الموقف على المتفرجين فلا يدركون هل تشخيص (أحمد) لمحادثة تليفونية يجريها مع من يتوهم صورتها هو حقيقة أم حلم يقظة متكرر. خاصة وأن التشخيص الحواري يختلط أو يتداخل مع البانتومايم . ليس هذا فحسب بل يتوازى مع تشخيص (ليلى) –في عملها بالمشغل–لحلم يقظتها في لقاء شاب تبادله الحب .

تتقابل حالة تشخيص (أحمد) — في الكافيتيريا — و(ليلى) – في المشغل – للصورة التي يتمناها كل منهما للقاء حبيب المستقبل ، مع حالة تشخيص (توني) – في الحانة — و(ماريا) في المشغل للصورة التي يتمناها كل منهما للقاء حبيب المستقبل الذي تخيله .

إذا كانت دوافع (ماريا) للنفور من (تشينو) صديق أخيها (برناردو) ومساعده . وتخيلها لحبيب له سمات تتطابق مع سمات (توني) وأوصافه – فيما بعد– هو نفورها من أبناء جنسها من البورتوريكيين ، حباً في الموطن الجديد والحياة الأمريكية بأنماطها الثقافية الجديدة التي انبهرت بها . فإن دوافع (ليلى) للنفور من (حسن) ، صديق أخيها (سعيد) ورفيقه – الذي اختاره خطيباً لها – هي إعاقته الكلامية ، إذ أوجد النص لها مبرراً خلقياً بديلاً عن العائق الثقافي المتمثل في تطلعات (ماريا) للانفلات عن ثقافتها المتزمتة .

"حسن : ليل .. لي .. أنا .. بحبح ..

ليلى : غيرت اسمك يا حسن ؟!

حسن : بعبع ..

ليلى : بعبع يا خويا .. قول اللي في نفسك

حسن : بعبع .. بعبدك "

تكشف تعليقات (ليلى) وتهكمها هي وصديقتها (نرجس) على (حسن) عن رفضها للارتباط به :

"نرجس : خدي المزيتة .. لما يقَطع معاكي زيّتيه "

" ليلى : اتجننت ؟ ليه ؟ إنت ممكن تتجوزي حد غير سعيد ؟!

نرجس : لأ . طبعاً

ليلى : اشمعنى ؟!

نرجس : إيه اللي اشمعنى ؟! بحبه طبعاً

ليلى : خلاص .. أنا كمان مش حتجوز غير حبيبي

نرجس : بت يا ليلى ؟ إيه الحكاية ؟ أنت بتحبي ؟! (تخطو في اتجاه ليلى)

ليلى : متهيأ لي يا نرجس

نرجس : وهو بيحبك

ليلى : معرفش

نرجس : طب ما تسأليه

ليلى : لما أقابله

نرجس : لما إيه ؟

ليلى : أصلي لسه مالقتوش "

" نرجس : خلاص حجزتي ؟!

ليلى : أبداً يا نرجس أنا حاسة إني حاحب قريّب "

جماليات إخراج مشهد حلم اليقظة في فيلم (West Side Story):

قبل لقاء الأعداء في مسابقة الرقص تقف الكاميرا شاهدة على اللقاء الذي يحاول فيه (ريف) إقناع (توني) بالعودة إلى عصابة **Jets** ، ولأن اللقاء كان نوعاً من الاستمالة لذلك تباطأ إيقاع المشهد وتباطأت حركة الكاميرا واتسمت اللقطات بالقرب من الشخصيتين في محاولة ريف إعادة توني إلى حظيرة **Jets** وتمنّع توني لانشغاله بأمر آخر بحثاً عن العاطفة:

"توني : نحو ماذا ؟

ريف : لا أعرف (صمت)

ريف : امرأة ؟

توني : الأمر موجود خارج الباب عند الناحية ولكنه سيأتي

ريف : ما هو ؟

توني : لا أعرف . أشعر بالحماسة نفسها . كأنني كنت أشعر بها
لأنني من عصابة Jets
ريف : هذا كلام جيد . من دون عصابة أنت يتيم
مع عصابة لديك رفيقان أو ثلاثة أو أربعة
وحين تكون عصابتك هي الأفضل
حين تكون عصابة Jets . تكون تحت أشعة الشمس
يا صاح أنت في منزلك "

في تلك الأثناء لا تفعل الكاميرا شيئاً سوى التنصت بالصورة على ذلك الحديث التمهيدي أو المستدرج :

"توني : ريف لقد سمعت (يتركه جالساً ويبتعد عن الكاميرا)
ريف : توني (يقف ويذهب خلفه)
توني انظر إلي
توني : أنا أنظر إليك (وهو يحمل صندوقاً) "

يبدو تنقل زوايا عدسة الكاميرا بطيئاً تبعاً للطبيعة المتباطئة لمحاولات الإقناع المتسلل من (ريف) وصولاً إلى استعادة (توني) لحظيرة عصابة Jets :

" ريف: هل ستكون موجوداً ؟
توني : ربما . من يدري ؟ من يدري "

تبعد الكاميرا عن (ريف) وتوجه عدستها حتى نهاية المشهد على توني في حالة حب استطلاع وترقب لردود الفعل على وجه توني وحركته التي بدت عصبية ، وعلى مستوى الأسلوب فهو يقابل أسلوب القطع في التصوير التليفزيوني ، الذي يقابل أسلوب الحذف في الصورة الأدبية ، لترك مساحة لخيال المتلقي ليكمل الصورة . وهو أحد تقنيات بلاغة الصورة أو التعبير المجازي . ولاشك أن أسلوب ترك مساحة ينشط فيها خيال المتلقي ليؤدي إلى نوع من المشاركة؛ هو ما يبعث على الابتهاج . كما أن قطع الصورة عن ريف يؤدي إلى تفكير الشاهد في احتمال عودة توني وبذلك يخلق عنصر التوتر والتشويق. لأن توني لم يؤكد موافقته على عرض ريف . وهنا يصبح غناء توني بمثابة كشف عن مفارقة بين ما قصده توني بقوله (ربما) وما فهمه (ريف) وهو أمر مختلف ، يتطلب لغة مختلفة عن لغة (ريف) وعصابته. ولأن توني يعيش حلم يقظة

بلقاء الصدفة مع فتاة مجهولة يحس بوجودها قريبة منه دون أن يعرف من هي لذلك كان تعبيره عن هيامه وتحليقه بالغناء أنسب من غيره:

توني : هذا ممكن من يدري ؟

ثمة أمر سيحصل في أي يوم.

وسأعرف حالما يظهر ذلك (ثم ينتفض راقصاً)

قد يأتي هذا الشيء كالعاصفة ،

من السماء فيلمع ويسطع كوردة

من يدري ؟

لذلك يتحرك بنعومة الحالم وتتفاعل الكاميرا معه فتتحول من مجرد شاهد إلى مشارك في حلم اليقظة مثلها مثل الموسيقى التي يغني معها توني :

"إنه أمر ليس في متناول اليد .

في آخر الشارع على شاطئ. أو تحت شجرة

أشعر بأن معجزة ستحصل .

حلماً سيتحقق أمر سيحصل معي هل يعقل ذلك

أجل هذا ممكن

يصعد درجتي السلم الهابط ليصبح أمام حاجز سلم آخر صاعد . وتصعد الكاميرا معه وتقف وعينها عليه عندما يقف . كما تهبط عند هبوطه الدرج لتجسد لنا أفق توقعاته عبر حركته وتعبيراته حتى لتكاد تكشف لنا عن خلجات نفسه :

"سيحصل أمر ما . أمر جيد. إن تمكنت من الانتظار.

سيحصل أمر ما . أجهل ما هو .

ولكنه سيكون أمراً رائعاً .

بصوت خفيف بصدمة سيرن الهاتف سيقرع الباب سأفتح

المزلاج

سيحصل أمر ما .

أجهل متى .

ولكن سيحصل ذلك قريباً .

سألتقط القمر بقبضة واحدة عند الناصية " .

يدور حول نفسه دورة كاملة ويمناه لأعلى بينما تكتفي الكاميرا برصد دورانه المنتشي

"أو في آخر النهر . هيا تعالي إليّ "

يرفع قبضتيه أمام صدره فور مواجهته للكاميرا بعد إتمام دورته حول نفسه

"هل سيحصل ذلك ؟

أجل. ربما إن لم أتحرك سيصل

هيا تعال . تعال إليّ

لا تكن خجولاً .

تعرف إليّ . اجلس "

يستدير ليعطي الكاميرا ظهره ناظراً إلى أعلى ومحلقاً ببصره في فضاء الخلفية :

أشعر بشيء في الجو

يرفع ذراعيه إلى أعلى نحو الفضاء موجهاً نظره لأعلى حيث النوافذ في البنايات وحيث السماء، مما يؤكد رغبته في الحصول على الاستقرار مع رفيقة جميلة يتمنى أن تأتي وتتحقق فتُبعده عن ذلك العالم المتعصب المتهور أو تُبعد ذلك العالم عنه . لذلك جعله المخرج هنا يعطي الكاميرا ظهره وينظر إلى أعلى نحو الفضاء متطلعاً إلى نوافذ البيوت في الخلفية . وهو حين يرفع ذراعيه لأعلى في اتجاه الفضاء كمن يطلب تحقيق الحلم البعيد المنال. والصورة هنا تُفسر المسكوت عنه وبذلك يدفع المشاهد إلى تأمل ما وراء المظهر الخارجي للصورة :

" سيحصل أمر عظيم "

غير أنه في دورانه ويداه مرفوعتين إلى أعلى ليواجه الكاميرا في نهاية دورانه ، يُسقط ذراعيه لأسفل في انحناءة حادة للأمام استشفافاً لتحقق أفق توقعاته . وتأكيداً على أنه سيحصل أخيراً على ما يأمل الحصول عليه ، وهو الحب المتبادل بينه وإحدى الفتيات.

" من يدري . إنه أمر ليس في متناول اليد .

في آخر الشارع على الشاطئ ربما الليلة .

ربما الليلة " .

من البداهة أن تنتقل الكاميرا سريعاً بعد أن عبّرت مع أحد أطراف الصراع الرومانتيكي عن شوقها لمشاهدة ما سيحدث – عبر جماليات المونتاج– إلى الطرف الآخر المتشوق بحثاً عن شريك ملائم ، لذا انتقلت إلى غرفة ماريا . وبذلك يكون

المونتاج قد ربط المشهدين برباط موضوعي ؛ وربط الشاب والفتاة برباط الحب . ويكون قد خلق أفق توقعات جديدة لدى المتلقي عما سينشأ بين (توني وماريا) في المشهد التالي ، الذي صورته الكاميرا عبر حوار جدلي بينها وآنيتا - حبيبة برناردو - التي تضع اللمسات الجمالية الأخيرة على فستان ماريا الجديد . الذي سترتديه في حفل الليلة الراقص ؛ آملة أن تلتقي بفتى أحلامها . حيث لا ترى حلمها في (تشينو) - الذي اختاره أخوها ليصبح خطيباً لها - . ولا شك أن ربط المونتاج بين اللقطة الأخيرة لتوني في المشهد السابق باستعداد ماريا لتسلم فستان جديد تذهب به إلى الحفل الراقص. فيه تلميح لما يراودها في لقاء شاب يستأهل حبها :

ماريا: آنيتا .بات ثوباً للرقص وليس للصلاة

آنيتا: اسمعي .. مع أولئك الشبان . تبدأين بالرقص وينتهي بك الأمر بالصلاة
(تورية تُعظّم البعد الجمالي في العبارة)

ماريا: (تستميلها) عزيزتي . إنش واحد . قليلاً فقط

أنيتا: جعلني برناردو أعده

ماريا: برناردو (تستدير معترضة بيديها لتعطيها ظهرها)
أنا موجودة هنا منذ شهر ، ولم أشعر بأية حماسة

آنيتا: أخيط في هذا المكان طوال النهار ، وأقبع في المنزل طوال الليل

ماريا: لِمَ أحضرني أخي إلى هنا ؟

آنيتا: لتتزوجي تشينو

ماريا: تشينو ؟ حين أنظر إلى تشينو لا يحصل شيء

آنيتا: وماذا تتوقعين أن يحصل ؟

ماريا: لا أعرف . شيء ما . (تصمت ثم تتوجه بالسؤال إلى آنيتا)
ماذا يحصل حين تنظرين إلى برناردو؟

آنيتا: يحصل ذلك حين لا أنظر (تورية تُعظّم البعد الجمالي في العبارة)

ماريا: (تعقد ذراعيها خلف ظهرها وتسير أمام آنيتا وبينهما آلة الخياطة -في محاولة تفكير-)
أظن أنني سأخبر والدي عنك "وبرناردو" على شرفة صالة السينما .

(تنقض فجأة لتضع يديها على طاولة آلة الخياطة لتقف آنيتا كما لو لُدغت من أفعى لتواجهها)

آنيتا: سأمزق الثوب (وهي ترفعه أمامها في محاولة تهديد زائفة تصنع حالة توتر)

ماريا: لا (تتراجع) (تسقط يدا أنيتا بالثوب في موقف تشخيص هجومي/دفاعي)

ولكن يمكنك تخفيض الياقة (وهي تناولها المقص)

آنيتا : العام المقبل (وهي تلتقط المقص منها وتضعه على طاولة الآلة)

ماريا : سأكره ذلك الثوب (تعبير عن حالة التمرد)

آنيتا : ألا تريدينه إذاً ؟

(تستدير ماريا في طريق انصرافها نحو آنيتا الجالسة في مكانها)

ولا ترافقينا إلى الحفلة الليلة (تشخيص للعبة " القط والفأر " المراوغة)

ماريا : لا أرافقكم (تعود أنيتا لتأخذ الثوب تتأمله)**ألا يمكننا صبغه باللون الأحمر ؟**

آنيتا : لا . لا يمكننا ذلك (تتجه ماريا نحو الثوب وتتفحصه)

ماريا : اللون الأبيض هو للأطفال (تساعدها أنيتا على ضبطه)

سأكون الوحيدة هناك باللون الأبيض

(تلتقط الكاميرا صورتها وخلفها أنيتا منهمكة في ضبط الحزام الأحمر)

ماريا : رائع . إنه ثوب جميل . أحبك (تستدير نحو آنيتا لتحضنها بقوة في لقطة قريبة) "

جماليات تجسيد حلم اليقظة في المسرح :

جسّد الإخراج مشهد حلم اليقظة مرتين : حالة تخيل (أحمد) لحبيبة المستقبل . والأخرى حالة تخيل (ليلى) لحبيب المستقبل :

"ليلى : اللي بحبه مالوش شبه "

انطبعت صورة أحمد في ذهنها ، لذا يظهر بجسده من خلف الزجاج خارج المشغل ، كما ظهرت صورة ليلى لأحمد خارج زجاج الكافيتيريا .

تتبدى الجمالية في تجسيد ما يدور داخل الشخصية وما تحلم به ، باستخدام (المؤثرات من : بؤر ضوئية Spots ، والدخان Smoke system ، موسيقى حالة) في تزامن جميل بين الواقع والحلم .

كما تتبدى الجمالية في توظيف المخرج لتقنية التماثل بين مشهد تجسيد حلم يقظة (أحمد) بـ(ليلى) وتجسيد حلم يقظة (ليلى) بـ(أحمد) . وهو تماثل يتراوح ما بين الاكتمال واللااكتمال الفني ، لاختلاف الشخصية ولاختلاف المكان مع وحدة الأسلوب والتقنيات الدرامية : (المنظر – الإضاءة – تعبير الممثل) . كما تتبدى الجمالية في تقنية التماثل المكاني للموقفين ، حيث يشخص أحمد حلم يقظته بفتاة أحلامه – التي مازالت في علم الغيب – في مكان عمله (كافيتيريا إحسان)، وتشخص ليلى حلم يقظتها بفتى أحلامها – الذي مازال في علم الغيب – في مكان عملها (مشغل الخياطة) . هذا إلى جانب جمالية إطارية تحيل كلا الموقفين إلى حالة من حالات البراءة وصفاء النفس .

والموقف لكل منهما أشبه بلعبة الرفيق الخيالي في حياة الطفولة . أو لعبة القرين التي عرفها الممثل والناقد والشاعر السيريالي الفرنسي أنتونين أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦–١٩٤٨م) في كتابه (المسرح وقرينه Theater and his Double) .

وحتى يحقق المخرج فكرة التخيل الوهمي لصورة الحبيب في المشهدين ، جسّد الصورة من وراء الزجاج معادلاً لما في (ذهن ليلى) ، لصورة الشخصية التي تتمنى الارتباط بها بالحجم الطبيعي .

مع أن ليلى تعطي ظهرها للصورة المتخيلة لحبيب مرتقب من وحي خيالها إلاّ أنها تطالبه بعدم الذهاب . ولاشك أن ذلك توكيد لعدم وجوده حقيقة . وبهذه المراوغة في توظيف تقنية مباشرة وبسيطة لظهور صورة متخيلة وتلاشيها باستخدام عناصر مسرحية تخلق جماليات الصورة ، بما يحقق المتعة في وجدان المتفرج إذ يتأمل قوة الإيحاء التي حققها المنظر بدون التعقيدات الآلية وبدون اللجوء إلى وسائط غير مسرحية – سينمائية مثلاً – .

- جماليات التقليد والمفارقة الكوميدية :

إن تصديق ليلى لنفسها فيما توهمته هو تخليق لصورة عجائبية ساحرة Charming ؛ وفي إخراج نرجس لها من حالة الانفصال عن محيطها الاجتماعي إبطال لحالة الإيهام التي عاشتها في لقائها بحبيبٍ خيالي :

"نرجس : بتكلمي نفسك يا ليلى ؟

ليلى : إخص عليكي يا نرجس .. خرجتيني عن الحلم (تخرج ليلى)

نرجس : (تقلدها) اخص عليكي يا نرجس .. خرجتيني عن الحلم (لنفسها) لا دا البت ضربت

خالص (تقلد ليلى) أرجوك . خليك شويه . إيه ؟ راجع تاني ؟وهو كذلك".

في مفارقة كوميدية تتولد الإثارة وعنصر المفاجأة حيث يدخل سعيد وحسن متسللين من خلف (نرجس) دون أن تشعر بهما :

"نرجس : (تكرر الكلمات الأخيرة لليلى في حالة توهمها) حستناك بكره في نفس الميعاد

وفي نفس المكان .. باي .. باي . بقولك إيه؟ .. تحب أطبخ لك إيه بكره ؟!

طاجن بامية بالموزة.ولاّ ملوخية بالأرانب؟ ولاّ أقولك.تحب تديها عكاوي بفتة كوارع

سعيد : (يهجم عليها من الخلف ويلوي ذراعها خلف ظهرها)

هذا موقف يجسد المفارقة ، حيث يتأسس رد الفعل على التباس الموقف الذي يؤدي إلى تحول فجائي في موقف الشخصية :

سعيد : هو مين يابت اللي حيديها عكاوي وفتة كوارع ؟

نرجس : هو مين دا إيه ؟ اخص عليك يا سعيد خضتني !!

سعيد : مينّ يا بت .. انطقي

نرجس : سيبني يا أخي .. كنت بمثّل .. بقلّد الفيلم اللي جه في التليفزيون امبارح "

جماليات مشهد التعارف في أربع معالجات

يطلق كيوبيد سهام العشق مرة بين روميو وجولييت في نص شكسبير ، ومرة ثانية بين توني وماريا في فيلم روبرت وايز (West Side Story) ، ثم يطلقه في مشهد الشرفة بين ممثلة جولييت وممثل روميو في فيلم (Shakespeare in love) ، ثم يطلقه ليصيب بسهم واحد قلبي (أحمد وليلى) في مسرحية جلال الشرقاوي (قصة الحي الغربي) ... ففي حفل راقص بين عائلتين عريقتين متناحرتين في النص الشكسبيري . وفي فيلم (Shakespeare in love)، وبين جماعتين من شباب متناقض الهوية على المستوى الطبقي والثقافي في عرض قصة الحي الغربي . ثم على المستوى العرقي في فيلم

روبرت وايز (West Side Story) أيضاً .. ووفقاً للمغايرة الثقافية بين مجتمع فيرونا Verona– حيث تدور أحداث مسرحية روميو وجولييت – عن المجتمع الأمريكي المعاصر، وكلاهما مختلف عن مجتمع الزمالك ومجتمع بولاق في عرض جلال الشرقاوي المسرحي . فالقيم مختلفة ، ومن ثم كان التعبير مختلفاً بين المعالجات الأربع.

– لذة اللقاء في الحفل الراقص بين روميو وجولييت :

" روميو : آه إن المشعل ليتعلم منها كيف يضيء ويُتلألأ
وكأنها قد تعلقت بخد الليل ،
جوهرة نفيسة في أذن حبشي ،
جمال أروع من المتعة وأنفس من أن تحمله الأرض
إنها بين هؤلاء الحسان كحمامة بيضاء
تسير في سرب من الغربان
لأعرفن مكانها إذا انتهت هذه الرقصة ،
ولأباركن يدي بلمس يدها .
هل أحب قلبي قبل الآن ؟ انكري عليه هذا يا عين
فإني لم أر الجمال الحق إلاّ الليلة " [١]

تنوعت صور العشق في هذا المونولوج ، ومبعث الجمال فيه أن شكسبير لا يجعل روميو يصف جولييت ، ولكنه يجعل صورة جولييت تصف نفسها من داخل روميو ، وقد سكنته . فالمشعل يتعلم منها الإضاءة المتلألئة والليل يزين خده بها ، لأنها جوهرة في أذن حبشي ، وحمامة في سرب غربان . وهو ينكر وجوده قبل أن تراها عيناه ؛ فهو قد ولد لحظة رؤيته لجمالها . هكذا تحقق صور شكسبير التخيلية لذة النص لأنه لا يصف جولييت ولكنه يجعل صفاتها هي تتجسد أمامنا عبر أحاسيس روميو .

١)شكسبير ، روميو وجولييت ، ت: مؤنس طه حسين ، مسرحيات شكسبير ، جامعة الدول العربية – الإدارة الثقافية – ط دار المعارف بمصر. ف. الأول للمنظر الخامس . السطر الشعري (٤٤–٥٣) ، ص ٥٦.

- لذة اللقاء في الحفل الراقص في فيلم Shakespeare in love :

ليس هناك مونولوج في مشهد الحفل الراقص بين (شكسبير وفيولا) في فيلم (شكسبير عاشقاً) وإنما ديالوج نثري قصير ومختزل في مغايرة للنص الشكسبيري .

فتتحقق اللذة في المشهد في تحايل شكسبير للدخول إلى الحفل الراقص عن طريق الانضمام إلى الفرقة الموسيقية التي ستعزف . ومن ثم يتمكن من التسلل بين الراقصين ويراقص فيولا التي تجد نفسها أمامه وجهاً لوجه بالصدفة ، تبعاً لدائرية الحركة الراقصة عبر تبادل المواقع :

" فيولا : سيد شكسبير ؟! "

"فيولا : سيدي الطيب .. سمعت إنك شاعر ؟

(يحملق فيها شكسبير مذهولاً بجمالها دون أن ينطق بكلمة واحدة)

لكنك شاعر بلا كلمات "

يتطابق هذا الموقف مع موقف تيبالت عندما اكتشف تسرب روميو متقنعاً إلى الحفل الراقص في قصر كابيولت :

"تيبالت : إن هذا الصوت لينبئ بأن صاحبه من أسرة مونتاجيو

(لخادم) سيفي أيها الغلام . كيف يجرؤ العبد

على أن يأتي هنا متخذاً قناعاً قديماً

ليسخر ويهزأ بعيدنا الجليل

أقسم بدم أسرتي وشرفها

أني لن أعد قتله إثماً "[1]

يتسلل لورد ويسكس — الذي يسعى إلى خطبة فيولا — بنفس الطريقة ويأتي من وراء شكسبير— بعد أن تنصّت عليهما — ويسحبه في طريق إخراجه خارج قاعة الرقص . وكأنه يُطهر القصر من وباء تسرب إليه :

ويسكس : شاعر ؟ (في لقطة أمورس Amorce من خلف كتف شكسبير)

شكسبير : كنت شاعراً حتى الآن . (قطع على وجه شكسبير سريعاً ما تتحول الكاميرا إلى لقطة بانورامية على حركة الرقص البطيء)

---

١)المصدر نفسه ، ف. الأول ، م. الخامس ، السطر الشعري (٥٤-٥٩) ، ص ٥٦.

لكني شاهدت جمالاً يضع قصائدي مع حديث الغربان في البرج

(قطع على وجه لورد ويسكس بلقطة أمورس **Amorce** من خلف ظهر شكسبير)

شكسبير : **بماذا أسأت أيها اللورد ؟ (متفاجئاً)**

(قطع على وجه شكسبير من خلف ظهر ويسكس)

ويسكس : **باشتهاء ما أمتلكه** (لقطة أمورس على اللورد ويسكس

(يضع ويسكس خنجراً صغيراً على رقبة شكسبير)

لا يمكنني إسالة الدماء في منزلها ، لكنني سأقطع رقبتك قريباً

هل لك اسم ؟ (لقطة أمورس على وجه شكسبير الذي يبدو مرتعباً)

شكسبير : **. كريستوفر مارلو في خدمتك يا سيدي**

(يدفعه لورد ويسكس إلى الخلف في اتجاه باب الخروج والكاميرا تتابعه) "

إن لذة اللقاء لا تتحقق بلقاء الصدفة بين شابين يجد كل منهما نفسه في الآخر فحسب، وإنما في حياة لحظة يكون فيها كل منهما على حافة الخطر .

كما تتحقق لذة المشاهد في إدراكه لتدليس شكسبير على اللورد ويسكس من ناحية ، حيث انتحل شخصية منافسه كريستوفر مارلو ، كما تتحقق اللذة في حيلة شكسبير لدخول القصر مندساً بين أعضاء الفرقة الموسيقية التي جاءت لإحياء الحفل الراقص .

لعبت الصدفة الدور الرئيسي في تحقيق الأثر الميلودرامي والجمالي للقاء العشاق ،

حيث تصادف معرفته بأحد أعضاء الفرقة الموسيقية مما ساعده على دخول القصر .

مشهد التعارف وجماليات المراوغة في فيلم (West Side Story) :

مع ثبات الكاميرا على ماريا في لقطة قريبة منفردة — وهي اللقطة الأخيرة في المشغل– تتأكد قوة عزمها – خاصة — وأن أنيتا تناصرها .. لذا تستطرد بثقة على أن الليلة بمثابة حفل استقبال الحياة الأمريكية لهجرة جديدة :

"ماريا : **لأن الليلة ستكون البداية الحقيقية لحياتي كشابة في أمريكا** "

على أن تربعها في الكادر منفردة ، تأكيد من الكاميرا على حق ماريا فيما تطلب ومشاركة منها في الاحتفاء بها نجمة حفل الليلة . ليس هذا فحسب بل هي تستعرض لنا في لقطة ملتحمة مع اللقطة الاحتفائية السابقة ؛ إعجابها بماريا ، وقدرتها على الدوران في مدار الحياة الأمريكية والتفاعل معها ، عندما تدور ماريا

العديد من الدورات الحلزونية التي تتسارع إيقاعاتها رقصاً. وهي تدور حول نفسها في اتجاه خلفية المنظر حتى تتلاشى ملامحها ببطء في لقطة Dissolve مع كل دورة حتى تصبح وكأنها كتلة ضوئية هلامية الألوان والملامح ؛ ليستحيل دوران ذلك التكوين الهلامي المتوهج إلى ثلاثة أطر ضوئية مشتعلة بالضوء الأحمر الباهر؛ كما لو كانت عرائس قفازية تدور كل منها دورات سريعة حول نفسها ، وسريعاً ما تتباط لتكتسب المعالم الخارجية العامة لخيالات ضوئية تدور حول نفسها راقصة . ويمتلئ الكادر بخيالات ضوئية راقصة يزدحم بها فضاء الصورة التي لا تحمل سوى اللون الأحمر مع خلفية سوداء ثابتة.

هكذا ينقلنا خيال المخرج وفكره عبر تقنيات التصوير البارع والإيقاع الحركي والموسيقي السريع ، دون توظيف تقنية (القطع cut) وذلك باستخدام تقنية سينمائية أخرى – وهي تقنية المزج Dissolve – حيث تمتزج الصورة الحاضرة على شاشة العرض بصورة أخرى ، وفق تقنية تخلّص درامي وجمالي شديد النعومة ، في الانتقال من حال إلى حال ، أو من موقف إلى موقف تال دون أدنى نشوز أو ملاحظة سلبية على عملية الانتقال . كما أنها تقنية معلومة في بناء وحدة القصيدة وفي بناء وحدة المشهد المسرحي في النص وفي العرض . وهي هنا كذلك في الفيلم السينمائي فالتخلص الدرامي يمنح للصورة جمالياتها عندما يكون المخرج بارعاً.. وهو هنا بارع في فكره الإيقاعي والجمالي حيث استحالت ماريا من كائن بشري يعبر عن فرحته بمشاعر بشرية أنثوية وفق قانون الطبيعة البشرية إلى نموذج آلي (لعروسة) تدور كآلة تأخذ حركتها من خارجها (تحريكها) ؛ لتنضم إليها عرائس نورانية أخرى سريعاً ما تتخذ ملامح البشر الخارجية ، ثم تعود إليها حركتها البشرية الراقصة تبعاً للقانون الطبيعي للبشر وليس للآلات.

كذلك نلاحظ أن غالبية اللقطات (موضوعية) وإن كانت زوايا الكاميرا منخفضة حتى تظهر سيقان الراقصين والراقصات . ومعلوم أن اللقطة الموضوعية العامة أقرب إلى الفيلم الكوميدي وإلى الدراما الاحتفالية والاستعراضية .

إن هذا الخيال المبدع الذي تمكن من تغيير صورة الإنسان ، إلى مجرد شكل هلامي منفرد في دورانه حول نفسه ، أو دوران الكون به من فرحته ، بفكرة

الاحتفال بوجوده في أمريكا سريعاً ما تنضم إليه في دورانه - وهو يطير فرحاً - أشكال هلامية جديدة متزايدة . هذا الخيال المبدع في هذه اللقطات الساحرة ، التي استطاع بها المخرج أن يحيل البشر إلى عرائس ، ويعيد بعثها في هيئة بشرية في قاعة الرقص ؛ يحمل من بلاغة الفكر الإبداعي الكثير الذي يتوج فن الإخراج السينمائي .
ذلك أن المخرج يراوغ المتفرج الذي يتوقع بعد هذه التحولات في الصورة أن تكون ماريا وبرناردو وأنيتا منهمكين في الرقص ، وسط ذلك الحشد الكبير الذي تعج برقصهم القاعة ما بين فتيات وشباب في مصاحبة الموسيقى السريعة الخفيفة. فقد باغت المخرج أفق توقعات المشاهد وجعل الكاميرا تستقبل ماريا وبرناردو استقبالاً خاصاً وهي تركز عدستها عليهما في لقطة بعيدة ومحلقة فوق رؤوس الراقصين بعد دخولهم من باب قاعة الاحتفال ، وسريعاً ما تتحول إلى لقطة قريبة خاصة في مقدمته ماريا وشقيقها وأنيتا خلفها بقليل . وفي الخلف من برناردو يظهر تشينو مع ترحيب من أعضاء **Sharks** . ويتحرك برناردو نحو الحلبة ثم يعود نحو أخته التي تقف بجوار تشينو في لقطة موضوعية :

"برناردو: ماريا . ماريا

في لقطة عامة من أعلى يضع برناردو ذراعه حول كتف أخته ومن خلفه أفراد عصابته . وقد جاءت اللقطة من (رافعة **Crane**) لتفرق بين المجموعة الراقصة والمجموعة التي تدخل الكادر الآن . وهناك دلالة أخرى يمكن الإفصاح عنها ، حيث صُوِّرت اللقطة الموضوعية العامة من أعلى فور دخول برناردو وفريق شاركس كما لو كان المخرج هنا يدلي برأيه حول هذا الحدث وليعطي له أهمية ما .

" برناردو: مرحباً كونسويلو

ماريا هؤلاء بعض أصدقائي الذين لم تتعرفي عليهم

ولكن المخرج يراوغ عندما يهمل نظرة اهتمام ماريا نحو من سيقدمهم أخوها برناردو إليها حيث وجهت الكاميرا نظرها نحو بداية جديدة تربط خيط الصراع الفرعي بخيط الصراع الرئيسي عندما يشير برناردو إلى الاتجاه الآخر ؛ فإذا بالكاميرا تنتقل بلقطة موجهة نحو ريف زعيم **Jets** وهو يراقص إحدى الفتيات . وبذلك يباغت المشاهد الذي ضبط توقعه متوحداً مع أفق توقع ماريا . مما يخلق نوعا من الإثارة الجمالية .

لأنه لم يرَ ما توقع أن تنظر إليه الشخصية ؛ غير أنه يراوغ في *لقطة تالية خاطفة تسقط على رؤوس الجميع وبرناردو يقدم أصدقاءه لأخته .*

تتغير اللقطة لتصبح ذاتية موضوعية بعيدة وجانبية ومن أعلى الرؤوس في كادر واحد . لأن الكاميرا تتحرك أيضاً مع حركة تقديمها لآخرين وأخريات ؛ فالكاميرا هي أيضاً تتعرف مع ماريا على أصدقاء أخيها وصديقاته ، ومن ثم تُعرفنا نحن المتفرجين بهم (تريزيتا — روزاليا — لاكو) .

تنقض الكاميرا في لقطة جانبية ذاتية موضوعية - في آن - ومن على رافعة Crane أيضاً -مع نظرة انقضاض (بيبي) في استدارته الحادة نحو برناردو وكأن مصيبة وقعت :

" بيبي: انظر يا ناردو "

بهدوء يستدير بيبي وتستدير معه الكاميرا في لقطة مواجهة (لقطة خط العين) تركز على ريف وعصابته – أي على الذي تراه عين بيبي وبرناردو – ما تلبث أن تتراجع تدريجياً وفي نعومة مع التحرك البطيء الناعم من ريف وخلفه عصبته ومن نفس المسافة تقريباً ومن زاوية عكسية مناظرة لزاوية اللقطة الذاتية السابقة – الساقطة من أعلى – تتنقل الكاميرا ما بين حركة برناردو وعصبته وريف وعصبته في اتجاه بعضهم بعضاً . وعند اللقطة التالية الجانبية وهي (لقطة خط العين) المتوسطة التي تواجه كل عصابة منهما الأخرى وجهاً لوجه يقتحم منتصف الكادر منظم الحفل في خلفية الصورة ومعه الكاميرا لتشكل حائلاً دون اشتباك المجموعتين:

"منظم الحفل: حسناً أيها الشبان والشابات . حسنا "

ومن ثم يفلح المنظم في وقف الاشتباك وشيك الوقوع لتتراجع الكاميرا إلى الخلف في لقطة موضوعية عامة شاهدة على الموقف الذي توسط المنظم فيه أمامية الصورة ، ثم ما يلبث أن يتشابك بيده مع فتاة ويتغاضيان عن الكاميرا التي ابتعدت إلى الخلف لترى كلا التكتلين المتواجهين وجهاً لوجه :

"منظم الحفل : انتباه "

وكأن الكاميرا قد اعتبرت تنبيه المنظم موجهاً إليها لذلك غيرت زاوية نظرتها لتتحول عن قرب إلى النظرة الذاتية التي ينظر بها برناردو إلى غريمه ريف الذي أصبح خارج الكادر . وبذلك تكون نظرتها منحازة إلى جانب برناردو :

"منظم الحفل: شكراً . لدينا حشد كبير هنا الليلة "

تتسع الكاميرا لتنظر إلى تكتل **Sharks** وفي مقدمته برناردو الذي تعلقت بذراعه حبيبته أنيتا وإلى جوارها ماريا . لكن نظرة الكاميرا هنا تعكس نظرة **Sharks** إلى عصبة **Jets** خارج الكادر . ولأن لكل نظرة نظرة معاكسة بمثابة رد فعل عليها ، ولأن النظرات المتعارضة متلاحقة ولاهثة . فإنها تتخذ شكل الديالوج أو الحوار الجماعي . بين مجموعتي كورس عصري . استبدل لغة الكلام بالنظرات النارية . والكاميرا تسجل حوارية النظرات المتعارضة تلك . ولكنها تتراجع إلى الوراء قليلاً عندما يظهر في خلفية الصورة الشرطي كروبكي- كما لو كانت قد خافت قليلاً - ويتصدرها منظم الحفل . بينما تتدارك **Sharks** الأمر عند مشاهدتهم للشرطي فيلغطون بكلمات موحدة يرد عليها منظم الحفل مؤيداً ورافعاً يده بوريقة بيضاء :

"منظم الحفل: أعرف أنكم أتيتم للتعرف إلى أصدقاء جدد وللتقرب من أصدقاء قدامى "

عندئذٍ تتخذ الكاميرا زاوية جانبية في مواجهة عصابة **Jets** لتؤكد على أن المنظم كان يشير إلى **Jets** كأصدقاء قدامى لـ **Sharks** في محاولة للتلطيف . والكاميرا هنا تتحدث بلسان المنظم وهي بذلك توحي للشرطي بأن **Sharks** و **Jets** أصدقاء . وهي بذلك لقطة مضللة للشرطي . ودلالة ذلك الترجيح في النقلة السريعة من الزاوية العكسية ، حيث تأخذ لقطة قريبة (لقطة خط العين) لجماعة **Sharks** في تكوينها السابق مع لقطة قريبة جداً **close-up** لوجه برناردو وهو يومئ إيماءة خاطفة لحبيبته (آنيتا) المتعلقة بذراعه ما تلبث بعدها أن تستحيل إلى لقطة مكبَّرة على المنظم في أمامية الصورة .. ويكاد يكون منفرداً :

"منظم الحفل: لذا الليلة سنقوم بأمر مميز "

مع تغير زاويتها ومسافتها مع تغيير المنظم لاتجاه خطابه ، تتراجع الكاميرا لتأخذ لقطة عامة للتجمَّعين المنقسمين . كل في ناحية . بينهما الشرطي كروبكي في خلفية الصورة . والمنظم في أماميتها. والجميع يتقافز :

المنظم : حسناً . حسنا . أريدكم أن تكونوا دائرتين
الشبان في الخارج والشابات في الداخل

عضو من Jets: وأين ستكون بدورك ؟

تتحول اللقطة إلى لقطة ذاتية في أمامية الصورة لا تظهر فيها سوى فتاة وفتي من Sharks في الخلفية الحمراء اللون :

المنظم : *(ضاحكاً) حسناً*

*تتحول اللقطة إلى لقطة ذاتية مكبرة **close-up** مرة أخرى لتكشف بوضوح عن تعبيرات* وجه المنظم مع رد فعله الذي تعبر به يداه :

المنظم: حين تتوقف الموسيقى يرقص كل شاب مع الفتاة التي تكون أمامه

يتبع المخرج هنا أسلوب المخرج الفرنسي (جان لوك جودار Jean-Luc Godard) الذي يقول: " يجب أن تكون اللقطات التراجيدية مكبرة ، وأن تكون اللقطات الكوميدية لقطات بعيدة"[1]

على الرغم من أن جودار نفسه " قد قلب هذه القاعدة رأساً على عقب في أفلامه " [2] يعكس المخرج روبرت وايز هنا قاعدة جودار فيخلط اللقطة المتوسطة باللقطة البعيدة في مشهد كوميدي استعراضي ، ويفعل ما فعله تشارلي تشابلن **Charles Chaplin** (١٨٨٩–١٩٧٧م) في فيلم (أضواء المدينة **City Lights**) "عندما صور معظم مشاهد هذا الفيلم الكوميدي في نطاق لقطات متوسطة أو طويلة المدى " [3]

– اللقطة المختلطة وجمالية التغريب Alienation :

الأصل في الإبداع الأدبي والفني أن يخلق كل عمل أساليبه ، حتى يصبح متفرداً وكثيراً ما يضطر المبدع لتحقيق ذلك إلى الخروج عن المألوف والثابت . ولأن هناك تشابهاً من نوع ما بين فيلم (قصة الحي الغربي) وفيلم (أضواء المدينة) من حيث كونهما استعراضيين كوميديين يقومان على ألعاب الأكروبات والرقص والموسيقى ؛ هذا إلى جانب أسلوب خلط اللقطات المكبرة باللقطات البعيدة ، لذا فقد أدى ذلك إلى تجسيد أحاسيس مخرج الفيلم وأحاسيس المشاهدين بالبهجة والألم .. أحاسيسهم المختلطة واعتقادهم في صدق لما يعرض على الشاشة، وإدراكهم أن " مزج اللقطات الموضوعية والذاتية يخلق أسلوباً مباشراً أو ساخراً " [4]

إن انتقال الكاميرا الفجائي من التركيز على وجهات نظر شخصية وراء الأخرى عن طريق خلط لقطة (خط العين) بلقطة الاهتمام الخارجي لتحقيق (أفق

---

١) مقتبس من روي هس ، نورمان سيلفرشتين "فن التصوير السينمائي – أسلوب ووجهة نظر " ترجمة: حسن حسين شكري ، مجلة (القاهرة) ع الثاني والأربعون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الثلاثاء ١٩نوفمبر ١٩٨٥م ، ص ٣٦.

٢) روي هس ، نورمان سيلفرشتين ، نفسه ، ص ٣٦.

٣) نفسه.

١)نفسه ، ص ٣٧

التوقعات) ، قد يحدث بلبلة لدى المتفرجين ، حيث تختلط وجهات نظر الجميع لديهم . خاصة وأن انتقال الكاميرا من لقطة ذاتية إلى لقطة موضوعية ، أو إلى لقطة ذاتية موضوعية يخلق في رأيي حالة من تغريب انفعال المتفرج ، إذ يفصله عن حالة شرع في معايشتها ، ليدخله في حالة ليست لصيقة بانفعال الشخصية (الممثلة) أمامه ؛ ومن ثم يقل انفعاله بالموقف . ولأن الكاميرا الذاتية تجبر المتفرج على الإحساس بصدمة أو بمتعة التجربة الذاتية للشخصية ؛ كذلك تتحقق المعايشة بين الشخصية والممثل وبين الممثل والمتفرج . بينما تدعو اللقطة الموضوعية المتفرج إلى التأمل والتفسير .

لقد منح المخرج للكاميرا في حفل الرقص الشبابي هذا حرية الحركة والطريقة التي يجب أن يكون عليها تكوين الراقصين ، وحرية الرؤية من الزاوية التي تجد أنها مناسبة والطريقة التي يجب أن تكون عليها كل شخصية رئيسية . وحتى يتيح المخرج لنفسه استعمال وجهة نظر الشخصية في كلامها وإيماءاتها وحركتها وتحريكها وسكونها وصمتها ، فإنه يتيح للكاميرا أن تمشي بعربة متحركة (شاريوه)؛ وترفع أو تخفض رأسها أو تمسح المشهد كله بلقطة استعراضية أو بانورامية ، أو تصعد وتهبط بآلة رافعة (crane) أو تزيد سرعتها بلقطات سريعة خاطفة أو تبتعد فتبهت الصورة أو تقترب ببؤرتها فتحقق اللقطة الذاتية.

تعزف الموسيقى لحناً أقربَ إلى المارش العسكري فتتشكل الفتيات في دائرة داخلية ويشكل الفتيان دائرة خارجية تحيط بها . تتحرك كل دائرة في عكس اتجاه الأخرى . يقف منسق الحفل في محور الدائرة الداخلية منتشياً . بعد دورتين يصدر صوت صفارة المنسق فتتوقف الموسيقى ويتوقف الراقصون والراقصات كل في مكانه لبرهة ما يلبث بعدها أن يقفز برناردو ماداً يده إلى أنيتا مع إيقاعات سريعة مرحة وكذلك يفعل (ريف) مع رفيقته ، وبذلك يبدأ الحفل الراقص رسمياً ويتوالى رقص كل شاب مع الفتاة التي وجد نفسه إلى جوارها مع صيحة جماعية لمرة واحدة "مامبوMambo". تتنوع التكوينات في اتجاه تبادل الحركة الراقصة مع تكرار حركة الهرولة وهكذا تنوع زوايا الكاميرا وتتنوع لقطاتها، مما يشكل كرنفالاً راقصاً متنوع الأزياء والألوان والحركات والتكوينات ، غير أن الخلفية الحمراء للكادر هي التي تجتذب عين المتفرج وتشف بحيوية الشباب وتنم عن فيض الطاقة الشبابية المكبوتة التي تفرغ شحنتها في هذه الحركات الراقصة السريعة الإيقاعات والحادة التعبيرات .

يقول ماسكلي : " يشكل لون من الألوان ثقلاً أكثر من غيره ، حيث الألوان الساخنة أكثر ثقلاً من الألوان الباردة. والألوان الفاتحة تعطي إحساساً بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة " ١

تتركز الحركة الراقصة الاستعراضية بين برناردو وأنيتا بمفردهما معاً وكليهما يرتدي ملابس بنفسجية ؛ لتتحول المجموعتان إلى قوس كبير في خلفية الصورة ، يكتفي بالتصفيق المتتابع والموقّع لهما وهما يستعرضان مهارتيهما في الرقص والدوران . ليخرجا بعدها من الكادر. ينزل (ريف) وصديقته ذات الفستان البرتقالي ليستعرضا معاً رقصة مزدوجة تقوم على الحركة المنزلقة والحركة الدائرية والقافزة ، والتي تميل كثيراً إلى الأكروباتية . تتحول الرقصة إلى رقصة رباعية يتبارى فيها (برناردو مع أنيتا) ضد (ريف مع فتاته).

- مركز الثقل في اللقطة السينمائية :

كل تكوين ينطوي على مركز ثقل يجتذب العين – فيما هو مرئي – أو الأذن – فيما هو مسموع – . وهو في الصورة السينمائية كما في الصورة المسرحية أكثر وضوحاً وتوكيداً . وفي مشهد الاحتفالية الراقصة – بعد أن تستعرض الكاميرا تلك المهارات الجماعية والفردية والثنائية والرباعية – وهي تصور أمريكا المعاصرة من جهة نظر الشباب المراهق، ممثلاً في برناردو وعصابة المهاجرين البورتوريكيين – من ناحية – ، وممثلاً في (ريف) وعصابة (Jets) من المهاجرين البولنديين –من ناحية ثانية – وكليهما في حالة تنافس وصراع ثقافي عرقي ؛ يتخذ من الملاعب والشوارع الاستعراض والرقصات وحلقات الرقص المنظمة ساحة له. تتحول الكاميرا فجأة إلى لقطة منسحبة ذات عين ضبابية ، لتبهت الصورة في هذه اللقطة التي تتغاضى عن هؤلاء بعد أن فرغت من استعراض مهاراتهم الصراعية ببدائل سينمائية للألفاظ أو الحوارات الكلامية لتكشف لنا عن صورة (ماريا) من الخلفية البعيدة فتقدمها على مهل لتصبح في أمامية الصورة منفردة عبر تقنية المزج (Dissolve) بين صورة تلاشي الراقصين وذوبانهم في الأثير ونشوء صورة ماريا بفستانها الأبيض رمز النقاء والبراءة والطهر

١) ماسكلي ، نفسه ، مرجع سابق.

إذ هـي الوحـيدة مـن بـين فتـيات الحفـل الراقص التي ترتدي فستاناً أبيض ذا حزام أحمر.

لأن " الجـزء المنعـزل يكتـسب ثقلاً أكثر من الجسم الملتحق بغيره أو المضاف إلى كتلة أخـرى"[١] لـذا تـتدخل الكـاميرا عـن طريق المونـتاج الموضـوعي في التقـريب بين (ماريا) و(تونـي) الـذي تـسرب إلى الحفـل ووقـف بعيداً عن تفاعلات الرقص كما فعلت ماريا . فقد أراد المخـرج أن يكشف لنا عن توافق كل منهما مع الآخر في اعتزال المجموعتين ، الانفـراد مـع الـنفس ، عـدم المـشاركة في الـرقص الـذي هـو بمـثابة المعـادل الفني والتـشكيلي للـصراع الـثقافي والعرقـي . ومـن مراوغات الكاميرا أنها تأخذ لقطة خلفية لتونـي وهو ينظر عن بعد نحو شيء خارج الكادر . لتنقلنا مباشرة في اتجاه ما كان ينظر إلـيه (تونـي) إنهـا (ماريـا) الـتي تقف منفردة شاردة خارج الكادر وهي غارقة في محيط الخلفـية الحمـراء بفستانها الأبيض. لتنقل لنا اللقطة مجريات الحدث وتشف مبكراً عن المـناخ الصراعي الدموي الذي ستغرق فيه ذات الفستان الأبيض عندما تقع الواقعة ويُقتل (برناردو) علي يد (توني) حبيبها أو مشروع حبها.

هكـذا تـرينا الكـاميرا في إيقـاع بـصري بطـيء تـصاحبه خلفية بعيدة للموسيقى المصاحبة لرقصات المجموعتين .. تُرينا (توني) و(ماريا) في الحركة الناعمة البطيئة التي هـي أقـرب إلى Slow motion متـنقلة ،مـا بـين اللقطـة البعـيدة ، واللقطة المتوسطة ، واللقطـة القـريبة المكبرة. لتعبيرات وجه توني مرة ، ولتعبيرات وجه ماريا مرة ثانية مع التـبادل . وتـبدو المـراوغة ، الـتي تـضفي على اللقطات جمالية التوتر وبهجة اللقاء . نظـرة تتـنوّع مـا بـين لقطـة صـريحة منفـردة لكـل منهما، ولقطة من وراء حركة سريعة لراقـصين يقاطعـان نظـراتهما كل نحو الآخر، فيشوش عبورهما جيئة وذهاباً على عيون المـشاهدين .إلى أن يتحقق التقارب عبر الاقتراب الحركي لتوني وماريا وجهاً لوجه . وفي الخلفـية حـركة الراقـصين في لقطـة بانورامـية تؤكد وجهـة نظر المخرج في أن الأولوية في التركيـز البـصري يجـب أن تكـون الآن للقـاء الحـب . أمـا المواجهـة الصراعية للثقافة العـرقية فـلا أهمـية لهـا الآن في الـصورة فالحب أولى من الكراهية بالنظر والاهتمام. غـير أن المخـرج لا يـترك اللـون الأحمر أبداً ، فهاهو ينقلنا في تلك اللقطة إلى أرضية

---

١) دسكني . نفسه.

حمـراء داكنة، كما لو كان يرمز إلى أن (توني) و(ماريا) في طريق تفاعلهما مع الحب إنمـا يمشيان على أرضية غارقة في الدماء . وفي ذلك استشفاف مستقبلي أيضاً يشي بما ستكون علـيه الـنهاية . وذلـك مـن مواطن الجمال في عمل المخرج ، فالفنان الحقيقي يستـشف المستقبل من خلال صوره الإبداعية، مسرحياً كان أم سينمائياً . تشكيلياً أم أدبياً أم موسيقياً.

تحليل حركة الكاميرا وبلاغة التصوير :

مـن بلاغـة التـصوير أن ركزت الكاميرا بلقطة متوسطة لكلا المغرمين من النظرة الأولى عـن بعـد (توني) و(ماريا) عند وصولهما وجهاً لوجه كل أمام الآخر لا تفصلهما سوى عدد من الـسنتيمترات وهـي في منتـصف الكادر ونفر قليل في ثنائيات (ثنائية في خلفية يمين الصورة ، وأخـرى في خلفية يسارها . وجزء من ثنائية ثالثة على هيئة قوس مفتوح في اتجاه الكاميرا) . تونـي بجاكـيت برتقالـي وماريـا بفستانها الأبيض وكلاهما ينظر في اتجاه الآخر . ومن بلاغة الكـاميرا مباركـتها لـذلك الـتعارف الغرامـي ، بوصفها حـلاً – مـن جهـة نظر السيناريو والإخـراج والمونـتاج – لإشـكالية الـصراع العرقي الدموي قبل أن يستحيل إلى نهاية دموية محتومة ، وبذلك قدمت البهجة قبل أن تقدم الألم .

ومـن بلاغـة التعـبير في هـذه اللقطـة القـريبة أيضاً أنها كانت لقطة بعيدة تحولت إلى لقطة قريبة (خط العين) ثم تحولت إلى لقطة منخفضة ؛ ولم يكتف المخرج بذلك لتوكيد التشويق بتلك التقنية، ولكنه جعل كل منهما في وقفته المتفرسة كل في وجه الآخر يتأرجح في وقفته بجذعـه إلى الخلف وإلى الأمام في حركة بطيئة غير مباشرة وكأنهما يرقصان طرباً في حركة ذاتـية داخلـية ليعطيـنا لقطة تعبيرية الأسلوب بكل المقاييس الفنية من ناحية ، وليكشف ربمـا عـن الـتأرجح الـذي يـداخل كـل مـن الفتـى والفتاة ما بين الإقدام والتراجع . غير أن كيوبـيد قـد أحكـم رباطه حول الشاب والفتاة لذلك بدأ كل منهما بالتعبير البطيء بأطرافه عـن فـرحة اللقـاء الـراقص في مـواجهة رومانتيكية بينهما تتنوع ما بين الدوران والتشابك والتـباعد المـتلاحم . وفي خلفـية الـصورة تتراقص الثنائيات أيضاً بنفس الرقصة وعلى موسيقى توقيعـية علـى أوتـار الكمـان والبيانو . ومع تغير الإضاءة المنعكسة على أرضية القاعة إلى اللون البنفـسجي تتحول الكاميرا إلى (توني وماريا) في لقطة أمورس **Amorce** ذاتية تركز على تعبيرات وجه توني من فوق كتف ماريا.

"توني: لست تخالينني شخصاً آخر

ماريا : أعرف أنك لست شخصاً آخر "

ينطوي الحوار هنا على دلالة معرفة كل منهما للآخر دون أن يلتقيا وهذا يعني عنده أنها تطابق صورتها التي تخيلها ورسمها في ذهنه للحبيبة التي تمنى الالتقاء بها ويعني أنه يطابق الصورة التي تخيلتها لمن تتمنى أن تقع في حبه.

هنا تتعامل الكاميرا تعاملاً ذاتياً مع كلا المغرمين الصغيرين إذ تنتقل إلى كل منهما من وراء ظهر الآخر عند تعبيره داخلياً في لقطات تتسم بروح طبيعية إنسانية تحترم فيها كل وجهات النظر:

توني : شعرت .. عرفت أن أمراً لم يسبق له مثيل سيحصل من المحتم أن يحصل ولكن هذا أكثر بكثير

ماريا : يداي باردتان (وهي تمد يديها إليه فيمسك بهما)
ويداك أيضاً (مع نغمة ناعمة من الكمان ولقطة أمورس من خلفه نحوها)
إنهما دافئتان جداً (وهي تمد يدها المشتبكة بيده نحو خده)

توني: أنت جميلة جداً

ماريا: أنت وسيم

في محاورتها الغزلية تلك تتنقل الكاميرا بنعومة مع بدء كل منهما لكلامه الغزلي لتكشف عن ذاتية تعبيرات وجه المتكلم من خلف ظهر المستمع وكأن الكاميرا هي التي تغازل الفتاة مرة بعين (توني) ثم تغازل (توني) بعين (ماريا) مرة أخرى . وهنا تعلو الموسيقى الناعمة إلى حد ما وكأنها تعبر هي الأخرى عن سعادتها بذلك اللقاء لتركز الكاميرا على وجه توني في لقطة ذاتية تكشف فيها عن اندهاشه وعدم تصديقه بلقاء من رسم صورتها من قبل في حلم يقظته .

- جمالية الكناية في الأسلوب التجسيدي :

يمنح التجاذب العاطفي بين الجنسين طاقة من الجرأة اللاإدراكية بين طرفي لقاء الصدفة . وتتمثل تلك الطاقة في جرأة (ماريا) وهي تجسد حالة الشبق في امتداد يديها نحو شاب الصدفة الذي لا تعرف حتى من هو فيما يشبه التحرش العاطفي :

" (يمد يديه لتحتضن يديها)

ماريا : ويداك أيضاً (وبنعومة تتسلل يدها المتعلقة بيده لتتحسس وجنته)
إنهما دافئتان جداً "

نلاحظ جمالية أسلوب الكناية في الإحالة إلى المفارقة بين برودة يديها ودفء يديه ، بما يكشف عن المسكوت عنه في عبارتها الغزلية ، وهو الحاجة الشديدة إلى الحب والحنان الذي يدفئ برودة العزلة التي تملأ حياتها ، فهي في حاجة لتصبح جزءاً من ذلك المحيط البيئي الجديد ، ولتعيش ثقافته .

وإذا نظرنا إلى تكوين توني سنجد أنه يراجع نفسه ، ويكتشف أن ارتباطه بعصابة **Jets** غير ملائم لطبيعته ، لذلك ينزوي بعيداً عنهم منشغلاً بالعمل في الكباريه ، متأملاً ، حالماً بعلاقة غرامية .لذا يجد نفسه مسحوبا من روحةنحو هذه الفتاه الجميلة الشاردة عن قطعيها العراقى فكلاهما شارد عن قطعيه ،لذلك يترجم المسكوت عنه منوراء قولها ويفك شفرته :

"توني : انت جميله جداً

ماريا : وأنت وسيم "

يراجع نفسه ، زيادة في التأكد من أنه يعيش الحقيقة لا الحلم :

"توني : يصعب تصديق ذلك . ألست تمزحين ؟ "

تكشف ماريا بتلقائية ونقاء عذري عن حاجتها إلى التجربة والتعلم بما يشي له بأنها الفتاة التي لا خبرة لها بأمور الحياة والحب . وأنها ستترك له مهمة إدخالها إلى حياة الحب والممارسة الاجتماعية :

" ماريا : لم أتعلم بعد كيفية المزح بتلك الطريقة

ولا أظن أنني سألعب ذلك يوماً "

عند ذلك لا يصبح للألفاظ دور هنا للتعبير عن مشاعرهما ، لذا تنساب موسيقى ناعمة متصاعدة لتمد لهما خيوط الحياة الرومانتيكية فيجسد الحلم بقبلة . تعمدت أنوار القاعة التي سطعت فجأة أن تفضح أمرهما . وبذلك يكشف السيناريو عن فهم مبدعه العميق لروح الدراما، حيث يؤدي الفعل إلى رد فعل في خطٍ متنامٍ يتجه إلى الذروة المتولدة عن أزمة . لهذا كان اندفاع أخيها برنارنو نحوهما ليدفع توني بعيداً . بذلك تمتزج البهجة بالكآبة ، وتنقلب سعادتهما إلى ألم ويتحقق التشويه الجمالي .

- جمالية الصمت في لقاء العشاق :

يلعب الصمت دوراً بليغاً على المستوى الدرامي وعلى المستوى الجمالي بين مقطع حواري ومقطع آخر . يتفاعل المعادل الموسيقي للغة الكلام مع المعادل المرئي باللقطات الذاتية المتبادلة في تركيزها على وجه كل عاشق منهما عندما تكون المشاعر أعمق وأكبر من أن تعبر عنها الكلمات . ويتأكد ذلك بالمقولة الآتية : " حين يظهر العشاق مستغرقين في إغماءة عاطفية ، نجد الكاميرا تفقد بؤرتها " [1]

فالموسيقى توحي بأن كل عاشق منهما لم يسمع من الآخر غير موسيقى تسري في وجدانه، والصورة توحي بأن نظرة كل منهما المتأملة لوجه محبوبه لا تنتقل إلى العين فحسب ولكنها تحل الحبيب في كيان الحبيب ، فتحيلهما لحظياً إلى متصوفين يؤمن كل منهما بحلول حبيبه فيه جسداً وروحاً – بتعبير المصطلح الصوفي –.

يقول روي هس ونورمان سيلفرشتين : " يحقق الأسلوب الفني للتصوير الذاتي مشاركة المشاهد في حدث من الأحداث دون ان يكون هناك ثمة وصف لإحدى الشخصيات التي يشاركها في الاندماج العاطفي " [2]

وهذه حالة لا تنطبق في هذه اللقطات ذات الكادر الثابت في وقفة العاشقين الشابين الجديدين مع تنوع اللقطات وبلاغتها فحسب . وإنما تنطبق أيضاً على اقتصار الكادر على العاشقين وحدهما مع عدم ظهور أحد من الثنائيات الراقصة في خلفية الصورة خلال الحوارية الغزلية بينهما من ناحية . والكاميرا . وكل منهما من ناحية ثانية ، بحيث تقتصر حالة الاندماج على العاشقين فقط إلى أن تنتهي الحوارية الغزلية وتتأكد المشاعر فيصبح الحوار بالأعين ثم باللمسات الرومانتيكية ، ويعود ظهور الثنائيات في الخلفية في حركة ناعمة عابرة من اليمين ومن اليسار في تكوينات ثنائية متعاكسة الاتجاه وفي حركة تلويح بالأيدي إلى أعلى كما لو كان المخرج يعطي انطباعاً بمباركة الجميع غير المباشرة لذلك الحب . هنا تنتقل الموسيقى من حالة المعادل الرومانتيكي إلى حالة التدفق الذي بدأ يتسارع نغماً وإيقاعاً ، وحركة راقصة واستعراضاً في الخلفية مع بقاء (توني) و(ماريا) اللذين ما يزال نظر كل منهما متعلقاً

---

١) المرجع السابق نفسه ، ص ٣٠ .

٢) نفسه ، ٣٦.

بوجه الآخر . لينتهي باندماجهما في قبلة حارة . تباغتهما صفارة منسق الحفل بانتهاء الرقصة ليتلقى توني على إثرها دفعة قوية من (برناردو) – الذي اندفع إلى الكادر– تفصله عن ماريا وهو ما يجسد القطع الفجائي للذة التقبيل:

"برناردو: ابعد يديك عنها أيها الأمريكي (في لقطة متوسطة تظهر المجاميع في خلفيتها)

توني : برناردو (متفاجئاً)

برناردو : لا تقترب من أختي

توني : أختك ؟

برناردو : (يتجه نحو ماريا) ألم تر أنه واحد منهم ؟

ماريا : لا . لم أر غيره "

هكذا في لقاء العشاق وجرأتهم تتخلق البهجة . ويتربع التعبير على عرش البلاغة فالعشق حين يسري في دم العاشق ؛ لا يرى غير من ينجذب إليه ، ولو كان بين ألف شخص يجمعهم مكان واحد .

تواجه ماريا أخاها بهدوء ورباطة جأش لأنها لا تزال مخدرة بحالة الانتشاء من أثر القبلة العذراء. وهنا فحسب يستدرك أفراد **Jets** الأمر فيسرع ريف وعصبته وكذلك بقية **Sharks** ليحيطوا ببرناردو وماريا (قطع حاد) عندئذٍ تتغير اللقطة إلى نقيضها:

"برناردو: لا يريدون إلاّ شيئاً واحداً من فتاة بورتوريكية "

(قطع حاد) تنتفض الكاميرا معترضة مع توني الذي دافع والكاميرا معه عن نفسه في مواجهة برناردو الذي لف كتف أخته بذراعه :

"توني : هذه كذبة

تشينو : لاحقاً يا توني (يدفعه توني إلى الخلف)

توني : ابتعد

برناردو : لا تتدخل تشينو لا تصغي إليه "

(يقتحم ريف الكادر بين توني وبرناردو وماريا)

"ريف : إن أردتما تسوية الخلاف "

"برناردو: (لتشينو) خذها . ستعود إلى المنزل

ماريا   برناردو . هذه أول حفلة لي في ..

برناردو   (مقاطعاً إياها) أرجوك . نحن عائلة . اذهبي الآن

يعبر تشينو من أمام الكاميرا ليسحب ماريا من يدها في خط عرضي من خلف توني وعندما تتجاوزه تلتفت نحوه وتشينو ما يزال يسحبها من ذراعها فيلتفت توني نحوها بقوة وهي لا ترغب في التحرك ، بينما تبدو الثنائيات الراقصة في تكويناتها المتفرقة ساكنة الحركة أيضاً كما لو كانت تشاركهما وقفة حداد على الانقطاع الفجائي لتيار العاطفة التي سرت في داخلهما:

" تشينو :   هيا بنا ماريا "

هكذا يقع تشينو إذ يدلي باسمها دون أن يدرك مدى شوق الخصم (توني) لمعرفة اسم من اختطفت قلبه .

يقف توني في الكادر وحيداً في لقطة نصفية مكبرة . خلفيتها الحائط الأحمر اللون . هاتفا في صوت خفيض تصحبه موسيقى الرقص الخفيفة .

"توني: ماريا "

يتحرك منجذبا في خط الاتجاه الذي سارت فيه — تنسحب الكاميرا وراءه مرورا ببرناردو وخلفه جماعته حيث يتصدى لهم ريف وجماعته

تتسلل الكاميرا متتبعة خطوات (توني) وهو يتحرك للخروج من القاعة متسللاً لتفاجئه في لقطة تحتية أمامية نصفية ليبدو مرتفعاً عمن تناثروا في رقصهم في خلفية الصورة اشتعلت نار هوس توني بماريا . فأدت تفاعلات كيمياء ذلك اللقاء الغرامي إلى هيامه المعلن بماريا عبر الشوارع الليلية . كما لو كان مغني التروبادور الإيطالي أو الفرنسي في القرن الثالث عشر الميلادي يناجي حبيبته ليلاً .

توني   : ماريا .. ماريا " (مع موسيقى لحنية يبدأ في الغناء)
أجمل اسم سمعته يوماً

أصوات خلفية : ماريا ! ماريا ! ماريا ! ماريا! (يتردد غناء اسمها ترديداً بعيداً)

توني   : أجمل أصوات العالم كله في كلمة واحدة

أصوات خلفية   ماريا ! ماريا ! ماريا ! ماريا!

"توني   (يغني) ماريا . تعرفت للتو إلى فتاة تدعى ماريا
وفجأة لن يكون لهذا الاسم الوقع نفسه بالنسبة إلي

يتحركُ توني حركة حالمة إلى الأمام . ويزف خبر وقوعه في غرام ماريا للكون كله.
يظهر مصباح كهربي مضيء . معلق على جدار أحد المنازل الجانبية . ويعكس دلالة تكشف عن معادل رمزي لماريا بوصفها نجمةً وحيدةً في سماء وردية . وهكذا تتضافر معاً اللقطة والزاوية والمسافة والألوان ، والأضواء مع الموسيقى واللحن بكلماته ونغماته . وبأداء الممثل في تجسيد مكتمل للصورة درامياً وجمالياً.

هكذا يتلاعب الإخراج بالبدائل السينمائية للألفاظ وبمزج اللقطات الموضوعية والذاتية مزجاً متداخلاً ، فيتوج عمله بالأطر الجمالية في حالات البهجة وحالات التوتر والتشويق وحالات الوجوم والسكون والألم ؛ ليهيئ المتفرج لمشهد الشرفة :

"توني: ماريا . قابلت للتو فتاة تدعى ماريا
وفجأة اكتشفت مدى روعة هذا الاسم "

مع انتقال صوت توني المنتشي غناء ؛ من حالة التعبير الهامس . فالخافت ، إلى حالة الصياح ، معلناً للدنيا ميلاد حبه لماريا ؛ تنتقل معه الكاميرا على منظر وردي اللون وأكثر اتساعاً . دون أن يكون توني نفسه في الصورة إلاّ مجرد لون ذائب مع اللون الوردي الذي يغرق فيه المنظر كله :

"توني: ماريا إن قلت ذلك
بصوت مرتفع اسمع الموسيقى

فهو كمن يعيش إغماءة عاطفية ، أو حالة تصوّف عاطفي تحلل فيها جسده ، فلم تظهر سوى روح العاشق متسربة من بين الضوء الوردي ، الذي لا يُظهر معالم الأشياء . لا المكان ولا من في المكان ، كما لو كانت الأمكنة بما فيها ومن فيها تقع تحت الأشعة فوق البنفسجية لبرهة وجيزة تعود بعدها ملامحها إليها ، دلالة على أن توني العاشق يعيش في عالم غائم لامُتناهٍ ، عالم لا نعرفه وربما لا يعرفه هو نفسه:

" وإذا قلت ذلك بصوت ناعم
يكاد أن يكون كصلاة
ماريا . لن أتوقف عن القول ماريا "

مع نقلة الكاميرا لفضاء عريض في لقطة بانورامية ليلية يتدرج ضوؤها البنفسجي من عتمة الخلفية حيث البيوت المظلمة ، ما عدا ضوء بنفسجي آخر من نوافذ متناثرة في

المنازل إلى نصوع في أمامية الكادر حيث يكاد توني أن يدوب في اللون الوردي وهو يردد في أثناء سيره الليلي في الملعب الكبير .

ماريا لن أتوقف عن القول ماريا

ماريا . ماريا . ماريا . ماريا "

فيما يدور حول نفسه مردداً . تتصاعد خلفه أصداء أصوات علوية تردد (ماريا) . والكاميرا تقترب منه ببطء ، ليصبح وحده في الكادر في لقطة قريبة مكبرة . تتحول إلى لقطة خلفيتها صفراء من وراء سور حديدي . يبدأ من الأرض حتى نهاية الكادر لأعلى . كما لو كان سوراً حاجزاً في سجن كبير وأمامه يعبر توني مغردا طربا :

" توني : **إن قلت ذلك بصوت مرتفع أسمع الموسيقى**

وإن قلت ذلك بصوت ناعم يكاد يكون كصلاة

ماريا لن أتوقف عن القول ماريا

أجمل اسم سمعته على الإطلاق "

تتراجع الكاميرا وتتراجع . وهو يغني (ماريا) لتتحول ببطء وبنعومة عنه وحيداً في الشارع الممتد خلفه ليلاً إلى ماريا في لقطة قريبة مكبرة وهي تنظر من خلف ستارة نافذتها . وكأنها كانت تستمع إلى غنائه المردد لاسمها عبر الأثير.

جماليات مشهد التعارف في مسرحية "قصة الحي الغربي"

تكمن الجمالية في هذا المشهد في ظهور (أحمد) واختفائه أمام (ليلى) وظهور (ليلى) واختفائها أمام (أحمد) ، مع تبادل الظهور والاختفاء وتكراره بتوظيف الإخراج لتقنية الإظلام والإضاءة المتكررة ، ثم ثبات الضوء الخافت من وراء الأبواب في الخلفية على المشهد في كل فضائه عندما يصبح كل منهما وجهاً لوجه أمام الآخر . تجسيداً لحلم يقظة كل منهما بلقاء الحبيب :

" أحمد : **مش ممكن !! إنتي ؟!**

ليلى : **معقولة !!**

أحمد : **إنتي ؟**

ليلى . **إنت ؟**

أحمد : **إنتي تعرفيني قبل كده ؟**

ليلى **إنت تعرفني ؟**

أحمد : جايز فاكراني واحد تاني

ليلى : أنا عارفه إنك مش واحد تاني

أحمد : إنتي مين ؟

ليلى : نسيت . إنت مين ؟

أحمد : نسيت

ليلى : طب أنا شفتك فين قبل كده ؟

أحمد : مش عارف . طب أنا شفتك فين قبل كده ؟

ليلى : مش عارفة . بس أكيد اتقابلنا

أحمد : أكيد اتقابلنا .. في كل شيء جميل

ليلى : في كل كلمة حب

أحمد : في كل وردة

ليلى : في كل نسمة

أحمد : في خيالي الرقيق

ليلى : في أحلامي الجميلة

أحمد : النهاردة وبكرة وامبارح

ليلى : في كل زمان ومكان

أحمد : حاسس إنك معايا طول العمر

ليلى : وانا حاسه إنك معايا من قبل ما اتولد

أحمد : لازم نفضل مع بعض

ليلى : طول العمر

أحمد : وبعد العمر ما ينتهي "

تكتفي الموسيقى بتهيئة شاعرية بنغمات خفيفة ؛ ليبدأ رقصهما مع أن المجموعة ظلت طوال حواريتهما السابقة في حالة سكون . وفجأة تُطفأ أضواء الزينة — بما تتلألأ به من إضاءة خافتة (حمراء وخضراء) تزدان بها أطر الأبواب الخلفية – ويضاء المشهد بإضاءة ساطعة مع هجوم (سعيد) مفرقاً بين أخته والحبيب الفجائي ، الذي تجسد لها وتجسدت له ، بعدما كان كل منهما مجرد صورة تخيلها مسبقاً :

سعيد   أوعي تقرب لها لا قطع رقبتك
(يتجمع كل أعضاء الفريقين في تكوين مغلق خلف حسن وليلى وسعيد وأحمد وشريف وبيسو)
أحمد   أنت مالك ومالها ؟!
سعيد :   أختي !!
أحمد :   أختك ؟!
بيسو :   حلو . خلاص ربنا فرجها . حنتخانق الحمدُ لله يا رب
سعيد :   حسن
حسن :   هييه
سعيد   خدها روحها
حسن   اتفضلي قدامي يا ست ليلى (أصبح حسن فصيحاً فجأة فلا لعثمة ولا تأتأة)
أحمد :   ليلى !! (هنا تلتقط حواس أحمد اسم فتاته كما حدث مع توني في الفيلم)
حسن : قدامي يا ..
أحمد :   وأنت حسابك
شريف : لا الحساب عندي أنا (وهو يدفع أحمد إلى الخلف ليواجه سعيد ، وكل منهما يستعد بقبضتيه للملاكمة)
بيسو : إيه؟ الحساب عندي.. هو إحنا قاعدين عالقهوة . ياالله عايزين نضرب بعض"

في مداولتهما حول أدوات القتال ومكانه يكاد الموقف أن يتشابه مع نظيره في الفيلم ، فأحمد يرفض لعبة القتال بين الفريقين ، كما فعل توني في الفيلم . وهنا يتدخل أومباشي (كعب) فيغير شريف وسعيد مجرى الحديث العدواني إلى حديث اتفاق بالمصالحة من خلال التحركات الكثيرة التي يتطلبها المشهد - ما بين الرقص أو الشجار أو التصالح - يتحول التوازن ، مع تنوع التكوينات والتشكيلات الجماعية ؛ عبر الصور المتحركة في سلسلة من العمليات التوافقية بين عناصر الصورة المختلفة . وتعتمد هذه العمليات في تحقيق غاياتها على الإفادة من أوضاع الممثلين الأساسية وأحجامهم . قُرباً من قطع الديكور أو بُعداً عنها

وقد صنعت كل تلك التشكيلات جماليات الصورة في هذا المشهد ما بين توافق وانسجام وتعارض وتدرج .

تقنيات التناص Intertextuality

في مشهد الشرفة بين روميو وجولييت وقصة الحي الغربي

- سينمائياً ومسرحياً -

يقول د.جراهام ألين تأصيلاً لمصطلح التناص: " منذ أن أرست جوليا كرستيفا Julia Kristeva دعائم مصطلح التناص Intertextuality في ستينيات القرن العشرين ؛ أصبحت فكرته شائعة بعد ذلك في الدراسات الأدبية والثقافية . حتى أن التناص يخضع لأي تنوع أو اختلاف في الترجمات كما يُعرّف بتنوع كبير . فهو أي شيء عدا أن يكون مصطلحاً شفافاً مفهوماً بشكل عام " [1]

كما يعرفه د.صلاح فضل [2] بأنه اتكاء أديب أو شاعر أو قاص أو مسرحي على تعبيرات ما بناها آخرون قبله. حتى يتواصل تعبيره مع المتلقي .

يجسد فيلم (Shakespeare in love) مشهد الشرفة تجسيداً أدائياً مسرحياً على مسرح (الروز- الوردة The Rose)، كما يجسده فيلم (West Side Story) لروبرت وايز أيضاً . ويعاد إنتاج مشهد الشرفة بتجسيد (مسرح الفن) في عرض (قصة الحي الغربي) لجلال الشرقاوي . ومن المقطوع به أن إنتاج العمل الواحد نفسه يختلف اختلافات قد تكون جوهرية تبعاً لشرطين أساسيين متضافرين معاً هما : الشرط الموضوعي (العصر – البيئة بمكوناتها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية) والشرط الذاتي (شخصية المنتج وشخصية المخرج ، والتصور ، والتكوين النفسي والثقافي ، وزوايا التناول ، والبصمة الإبداعية) ولاشك أن عصر شكسبير مختلف عن عصرنا الحديث ومجتمعه القديم في العصر الإليزابيثي . كذلك يختلف المجتمع الأمريكي كل الاختلاف عن المجتمع الإنجليزي سواء في عصر النهضة أو الحديث ، من حيث التقاليد والعادات، فالثقافة متباينة بين المجتمعين . كما أن المجتمع المصري

---

١)Graham Allen, Intertextuality, the new critical idiom, Routledge, Taylor & Francis Group,
London and New York, ٢٠٠٠.

٢) د. صلاح فضل . نبرات الخطاب الشعري . الأعمال الفكرية ، القاهرة ، مكتبة الأسرة . ٢٠٠٤م ، ص ٩٨.

مختلف تمام الاختلاف عن المجتمعين الإنجليزي والأمريكي – خاصة في ثقافة طبقاته الشعبية – لذلك تتباين المعالجة المصرية لمشهد اللقاء الغرامي بين العاشقين ما بين روبرت وايز – سينمائياً– وجلال الشرقاوي – مسرحياً– كما تتباين في كل منهما . ومعالجة ذلك المشهد على مسرح (The Rose) بالطريقة أو بالأسلوب والتقنية نفسها – تقريباً – التي قدم بها في عرض (روميو وجولييت)على أيام شكسبير حسبما صور في فيلم(Shakespeare in love).

وللتأكد من مصداقية ذلك الفرض أقف هنا وقفة تحليلية أقارن فيها بين المعالجات الإخراجية الثلاثة لنفس المشهد (الشرفة).

مشهد الشرفة في النص الشكسبيري :

" Romeo :
He jests at scars, that never felt a wound.- (Juliet appears above, at a window)
But, soft! What light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun! –
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou, her maid, art far more fair than she: "

(حديقة كابيولت) – (يدخل روميو)

روميو : من لم تؤذه الجراح قط يهزأ من الندوب (تظهر جولييت من أعلى النافذة)

ولكن مهلاً ما هذا النور الذي ينفذ من تلك النافذة ؟
هذا هو المشرق وجولييت شمسه
اصعدي أيتها الشمس واخسفي القمر الحسود
فلقد أخذ منذ الآن يدب فيه المرض ويعلوه الشحوب
لأنه يراك يا خادمة أروع منه جمالاً "

يواصل روميو التغني بجمال جولييت – في نفسه – عبر مونولوجه الغزلي تحت شرفة جولييت خلال خمسة وعشرين سطراً شعرياً. قبل أن يشتبك مع جولييت في حوارية طقوس العشق الخالد :

" Romeo :
The brightness of her cheek would shame those stars,
As daylight doth a lamp: her eye in heaven
Would through the airy region stream so bright,

That birds would sing, and think it were not night.
See, how she leans her cheek upon her hand !
O ! that I were a glove upon that hand,
That I might touch that cheek !
Juliet : Ah me !
Romeo : She speaks : -
O, speak again, bright angel ! for thou art
As glorious to this night, being o'er my head,
As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wond'ring eyes
Of mortals, that fall back to gaze on him,
When he bestrides the lazy-pacing clouds,
And sails upon the bosom of the air.
Juliet :
O Romeo, Romeo ! wherefore art thou Romeo?
Deny thy father, and refuse thy name :
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.
Romeo: (Aside)
Sall I hear more, or shall I speak at this?
Juliet:
'Tis but thy name, that is my enemy :
Thou art thyself though, not a Montague.
What's Montague ? it is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O! Be some other name.
What's in a name ? that which we call a rose,
By any other word would smell as sweet ;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes,
Without that title. – Romeo, doff thy name;
And for thy name, which is no part of thee,
Take all myself !
Romeo : I take thee at thy word.
Call me but love, and I'll be new baptis'd;
Henceforth I never will be Romeo.
Juliet :
What man art thou, that, thus bescreen'd in night,
So stumblest on my counsel?
Romeo : By a name
I know not how to tell thee who I am :
My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee :
Had I it written, I would tear the word.
Juliet:
My ears have yet not drunk a hundred words
Of that tongue's utterance, yet I know the sound.
Art thou not Romeo, and a Montague?
Romeo: Neither, fair maid, if either thee dislike.
Juliet:

**How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?
The orchard walls are high, and hard to climb;
And the place death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here.
Romeo:
With love's light wings did I o'erperch these walls;
For stony limits cannot hold love out:
And what love can do, that dares love attempt;
Therefore, thy kinsmen are no stop to me.
Juliet: If they do see thee, they will murder thee.
Romeo : Alack ! there lies more peril in thine eye,
Than twenty of their swords : look thou but sweet,**

And I am proof against their enmity. " [1]

" روميو : .. إن بهاء خديها ليخزي ضوء هذين النجمين
كما تخزي شمس النهار ضوء المصباح ، أما نور عينيها
فلو قد شق الفضاء الرحب بلألائه ،
لغنت الطير وهي تحسب أن قد انجلى عنها ظلام الليل
انظر كيف تسند خدها إلى يدها
وددت لو أني قفاز فوق هذه اليد
لامس هذا الخد.

جولييت : ويحي

روميو : (بنفسه) إنها تتكلم
تكلم مرة أخرى أيها الملك المشرق ،
إنك في عليائك مع هذا الليل الرائع ،
روعة ملاك بجناحين تراءى رسولاً من السماء
ينظر إليه الناس بعيون مبهورة شاخصة حتى ليرى بياضها ،
فيميلون برؤوسهم إلى وراء ليمتعوا أنفسهم بالنظر إليه
حين يركب السحب التي تسير في الجو هونا
والتي تسبح على صفحة الهواء

جولييت : أي روميو ، روميو ، أين أنت يا روميو ؟

---

(1)Shakespeare, Romeo and Juliet, The Leopold Shakespeare, ibid, p.١٥٦.

اخلع أباك وانبذ اسمك
فإن لم تستطع فاقسم على الوفاء لحبي
ولن أنتمي بعدها لأسرة كابيولت

روميو : (جانباً) أمضي في الاستماع ، أم أتكلم الآن ؟

جولييت : إنما هو اسمك وحده الذي أراه عدوي
وأنت وإن خلعت اسم أسرتك
ما مونتاجو ؟ إنه ليس يداً ولا رجلاً ،
لا ولا ذراعاً ولا وجهاً ولا أي عضو آخر .
من جسم الإنسان . فكن أي اسم آخر .
أي شيء في الاسم ؟ إن ما نسميه وردة
سينشر عرفه ذكيّاً ولو تسمى باسم آخر .
وكذلك روميو سيحتفظ ، وإن لم يسم روميو ،
بشمائله الرائعة الحبيبة إلي ، والتي هي مقصورة عليه ،
لا تأتيه من اسمه : أي روميو دع عنك اسمك
وفي مقابل هذا الاسم الذي ليس جزءاً منك
خذني أنا جميعاً

روميو : (بصوت) لقد أخذتك بكلمتك
لا تسمني إلاّ الحب فأعمّد هنا بهذا الاسم من جديد ،
فلا أدعى بعد اليوم روميو.

جولييت : من تكون أنت الذي يستخفي وراء ظلمة الليل
فيعثر هكذا بسري ؟

روميو : لست أدري بأي اسم أجيبك
فإن اسمي أيتها القديسة العزيزة لبغيض إليّ
لأنه اسم عدو لك
ولو قد رأيته مكتوباً لمزقت صورته

جولييت : إن أذنيّ لم تشربا بعد مائة كلمة ينطق بها لسانك

ولكن على ذلك عرفت الصوت

ألست روميو . ألست لآل مونتاجو ؟

روميو : لا هذا ولا ذاك أيتها الجميلة إذا كان كلاهما يؤذيك

جولييت : كيف أقبلت إلى هنا ؟ ولماذا ؟ أنبئني

إن أسوار الحديقة شاهقة وإن تسلقها لعسير ،

وإن هذا المكان لهو الموت بالنسبة إليك وأنت من أنت

إذا ظهر عليك أحد من أسرتي هنا

روميو : بأجنحة الحب الخفيفة جزت هذه الأسوار

فإن الحواجز ولو من الصخر لن تحجز الحب

وكل ما يجرؤ الحب على محاولته يحققه الحب

فمن أجل ذلك لن تكون أسرتك عقبة دوني

جولييت : لو قد رأوك لقتلوك

وا حسرتاه إن سهام عينيك لأخطر من عشرين سيفاً من سيوفهم ؟

حسبك أن تنظري إليّ في رفق

فأكون بمأمن من بأسهم " [1]

مشهد الشرفة في فيلم Shakespeare in love :

تدور أحداث فيلم (شكسبير العاشق) الذي تعرض فيه ملابسات إبداع شكسبير لروميو وجولييت نصاً وعرضاً على مسرح الوردة The Rose في عام ١٥٩٣م في أيام ازدهار المسرح الإليزابيثي إذ تتصارع داران للعرض المسرحي على المؤلفين وعلى الجمهور . ففي شمال المدينة كان يوجد مسرح (الستارة The Curtain) بيت أشهر ممثل في إنجلترا (ريتشارد بيربيدج Richard Burbage) – حينذاك – وعبر النهر كان مسرح (الوردة The Rose) المنافس الذي شيده (فيليب هنسلو) رجل أعمال يعاني من أزمة في السيولة المالية " [2]

شكسبير روميو وجولييت . نفسه . الفصل الثاني المشهد الثاني

مقدمة فيلم (شكسبير عاشقاً) . شريط فيديو

يبدأ المشهد في شرفة غرفة (فيولا Viola) التي تنكرت في زي فتى جميل وسمّت نفسها (توماس كنت Thomas Kent) بعلم من مربيتها . وذهبت إلى شكسبير في مسرح (الوردة) تحاول جذب انتباهه إلى تمثيلها ثم هروبها قبل أن يكتشف حقيقتها ثم مطاردته لها حتى قصرها دون علمه بحقيقتها.

تخرج فيولا Viola إلى الشرفة ليلاً مرددة المقطع الذي يشير لنص شكسبير :

" **فيولا : روميو .. روميو .. شاب من فيرونا**

كوميديا لـ "ويليام شكسبير"

"**صوت المربية** (الزاعق من داخل غرفتها):

سيدتي (قطع ولقطة على شكسبير في الحديقة قادماً نحو الشرفة)

لا تلقي فيولا إليها بالاً ، بل تنظر إلى الحديقة أسفل شرفتها لترى شاباً يتقدم نحو الشرفة هو شكسبير . الذي تسلل بعد أن أخرجه لورد ويسكس بالقوة من الحفل الراقص الذي أقيم في قصر (الكونت دي ليسبس) عندما رآه وفيولا متلبسين بالرقص بين النبلاء.

"**فيولا : من هناك ؟**

(قطع والكاميرا تنظر إليه بعين شكسبير من أسفل الشرفة)

فيولا : ويل شكسبير ؟ (بصوت خفيض)

صوت المربية : سيدتي (تلتفت فيولا إلى داخل الغرفة إلتفاتة خفيفة)

فيولا : حالاً يا مربيتي . حالا

سيد شكسبير

شكسبير : نفس الشيء . واحسرتاه

فيولا : لماذا واحسرتاه

شكسبير : ممثل متواضع

فيولا : واحسرتاه فعلاً لأنني ظننتك أرفع شاعر بتقديري .

وكاتب مسرحيات تأسر قلبي

(قطع واللقطة قانصة على شكسبير يخطو إلى الأمام)

شكسبير : وأنا كذلك (قطع على فيولا بلقطة من أسفل تنظر إليها مع نظرة شكسبير)

صوت المربية: سيدتي (تلتفت فيولا خلفها بحدة نحو داخل غرفتها)

فيولا : حالاً (تستدير لمواجهة الكاميرا التي تنظر إليها من أسفل مع شكسبير)

سأعود مرة أخرى (تختفي في غرفتها)

(قطع على ظهر شكسبير وهو يتحرك ليستند إلى حائط في الحديقة بجوار جذع شجرة مواجهاً الكاميرا ونظره لأعلى في اتجاه الشرفة انتظاراً لخروج فيولا)

شكسبير : أنا أحمق سأعاقب على هذا

يندفع مختبئاً فور إحساسه بصوت قدوم أحد إلى خارج الشرفة مع قطع ولقطة من أسفل على فيولا التي تظهر في الشرفة بين عمودين من أعمدتها .

قطع ولقطة على شكسبير الذي يخرج من أسفل الشرفة حيث اختبأ رافعاً ذراعيه لأعلى:

شكسبير : سيدتي .. حبيبتي

(قطع ولقطة قريبة على فيولا تنظر إلى أسفل حيث شكسبير)

فيولا : (تتنهد منشرحة عندما تطمئن إلى وجوده خارجاً من مخبئه بأسفل شرفتها)

إن عثروا عليك هنا سيقتلونك (قطع على شكسبير بلقطة رأسية)

شكسبير : يمكنك جلبهم بكلمة (قطع على فيولا من أسفل)

فيولا : لا . مستحيل

صوت المربية : سيدتي (تلتفت نحو داخل الغرفة بحدة)

فيولا : حالاً (تدخل مسرعة)

(قطع على شكسبير بلقطة قانصة) ، (قطع على شكسبير وهو يتسلق جذع الشجرة صعوداً نحو شرفة فيولا) (قطع على المربية داخلة إلى غرفة فيولا في اتجاه باب الشرفة) (قطع على شكسبير من الخلف في مرحلة التسلق الأخيرة) ، (قطع على وجه شكسبير ينظر من فتحات سور الشرفة إلى داخل غرفة فيولا ليتفاجأ بمربيتها وجهاً لوجه) (لقطة مكبرة متبادلة لوجه شكسبير الذي يصرخ فزعاً في اللحظة نفسها ترتد الكاميرا إلى وجه المربية وهي تصرخ (قطع ولقطة على شكسبير وهو يسقط على أرض الحديقة على ظهره) (قطع في لقطة قريبة من أعلى لشكسبير واقعاً على ظهره على نجيل الحديقة) (قطع في لقطة قريبة من أسفل للمربية وهي تصرخ فزعاً بنظرة متبادلة مع

شكسبير الواقع أسفل الشرفة) (لقطة قريبة على شكسبير ينهض مسرعاً في محاولة النجاة بنفسه) (لقطة بعيدة (شاريوه) حيث تتحرك الكاميرا إلى الخلف بسرعة جري شكسبير في ممر الخروج الرئيسي في حديقة القصر ، وبعض الخدم يجرون خلفه. وواجهة القصر السفلية تظهر في الخلفية والأضواء ساطعة في القاعة الرئيسية) " .

يربط الفيلم بين هذا الحدث الذي وقع لشكسبير مع فيولا حيث تعارفا في الحفل الراقص الذي تسلل إليه شكسبير ومعاودة تسلله من حديقة القصر نحو شرفة فيولا . فالمشهد في الفيلم إذن مُناظِرٌ للمشهد نفسه في مسرحية (روميو وجولييت) وهو استلهام سينمائي لمشهدي الحفل الراقص ولقاء الشرفة في مسرحية شكسبير ؛ مع أن الحوار مختلف في مشهدي الحفل الراقص ولقاء الشرفة في فيلم (شكسبير عاشقاً) عنه في مسرحية شكسبير نفسها .

يمكن ملاحظة الفرق إذا أجرينا مقارنة بين الحوارية الغزلية في مشهد الحفل الراقص بيُن النص الشكسبيري ونص السيناريو في فيلم (قصة الحي الغربي) ، ونص فيلم (شكسبير العاشق) الذي يجسد المشهد نفسه على خشبة مسرح الوردة حيث تتخفى فيولا في زي شاب لتلعب دور جولييت – حيث التمثيل ممنوع على النساء – :

"ممثلة جولييت: أيها الطيب . أنت تسيء ليدك كثيراً حيث الورع الدمث يظهر فيها
لأن القديسين بأيديهم يلمسون أيدي الصباح.والكف بالكف هي
قبلة الصباح
ممثل روميو : أليس للقديسين شفاه والحجاج أيضاً ؟
ممثلة جولييت : شفاه الصباح يجب أن تسقط في الصلاة
ممثل روميو : لذا. أيتها القديسة العزيزة دعي الشفاه تقوم بما تؤديه الأيدي
يصلون خشية أن يتحول الإيمان ليأس
ممثلة جولييت: القديسون لا يتحركون إلاّ للصلاة

(تنشغل عنه فيولا بالنظر إلى شكسبير الذي وقف في أحد جوانب خشبة المسرح فيلفت ممثل روميو نظرها في إطار اعتقاده بأنها شاب صغير ويمثل أمامه دور جولييت) . ولأن المشهد يؤدى هنا بوصفه (بروفه) لذلك يعد قطع الاسترسال في الأداء طبيعياً حيث تنشغل عن دورها باختلاس نظرة إلى شكسبير فلا قصد هنا إلى اصطناع تقنية ما .. فالخروج على النص ليس لسبب فني :

ممثل روميو : دورك (تستجيب فيولا فتكمل الأداء بعد التبرير)

القطط تعاني

ممثلة جولييت: لا تتحرك بينما أحصل على أثر صلاتي (وتقبل ممثل روميو)

وعندها يتحرك شكسبير مهرولاً ومحتجاً على تقبيل حبيبته فيولا لممثل روميو في إطار أدائها لدور جولييت (وهي متنكرة في زي شاب ومنتحلة اسم توماس كنت)

ممثلة جولييت : **هكذا من شفتاه تطهر خطيئتي**

ممثل روميو : **امنحي شفتاي الخطيئة التي ارتكباها**

ممثلة جولييت : **خطيئة من شفتاي ؟ إن الخطيئة ملحة بشكل جميل ،**

أعد لي خطيئتي.

هنا يسرع شكسبير ليحول بينهما والقبلة الثانية :

شكسبير **أجل . أجل . ليس صحيحاً . إنه أكثر . اسمح لي (ويؤدي هو القبلة الثانية)**

امنحي شفتاي الخطيئة التي ارتكباها

فيولا/جولييت: **خطيئة من شفتاي ؟ الخطيئة ملحة بشكل جميل**

أعد لي خطيئتي (وهي تقبله قبلة حارة يندهش لها ممثل دور روميو، كذلك يتدخل – بطل فرقة الأدميرال – مندهشاً إذ كان مشاركاً في تمثيل المسرحية) "

تظهر الجمالية في التقنية السينمائية (المونتاج) أول ما تظهر في هذا المشهد من الفيلم ، بأسلوب القطع والوصل ما بين منظر من على منصة التمثيل في مسرح (الوردة) في بروفه تمثيل المشهد نفسه في المسرحية ، ومنظر آخر في غرفة نوم فيولا وهي تؤدي دور جولييت بالقراءة مع تكرار قطع المشهد من المنظر في المسرح إلى المنظر في غرفة نوم فيولا مع العكس من ذلك.

مشهد الشرفة في فيلم (West Side Story) :

– لذة النص .. لذة الصورة:

كما تُذكر لذة النص الأدبي – وفق رولان بارت **Roland Barthes** (١٩١٥–١٩٨٠م) – تُذكر لذةُ الصورة في الفنون التشكيلية ، ولذة التعبير في فنون العرض المسرحي ، وفي فنون الفيلم السينمائي – بشكل خاص – . ولأن لقاء (توني وماريا) الغرامي في فيلم (قصة الحي الغربي) يعيد إنتاج لقاء روميو وجولييت وكلا اللقاءين

صيحة تمرد ضد ثقافة العداء العرقي . لذلك اكتشفت عذوبة نص اللقاء ولذة الصورة مع تواصل الكاميرا في تراجعها أمام خطوات توني الليلية في اتجاه الشارع الذي تقطن فيه ماريا لتتركه وحيداً يتلمس هدفه لتكشف لنا من داخل منزل ماريا عن نهاية حوار لها مع أبيها . ولأن الكاميرا تراها مشتتة الذهن . فتتركها لتكشف لنا عما يشغل فكرها عبر لقطة بعيدة لتوني وهو يتخبط ليلاً في الشارع مطلقاً نداءه الحائر في آذان ليل الحي كله على إيقاعات نبض قلبه المتسارع :

توني : ماريا (صمت) ماريا

ماريا : اشش

(تخرج إلى شرفة مسكنها الخلفي وهي متصلة بسلم حديدي يطاول البيت في ارتفاعه ويمد أمام الباب الخلفي لكل طابق من طوابقه لساناً يتصل بكل باب من الأبواب :

توني : ماريا

ماريا : اخفض صوتك

توني : انزلي

تتابعهما الكاميرا في حوارهما الغزلي هي بأعلى الدرج وهو بأسفله بما يحيلنا إلى استرجاع وقفة روميو الغزلية أسفل شرفة جولييت وذلك مبعث اللذة :

ماريا : لا

توني : ماريا

ماريا : أرجوك سيستيقظ والدي

توني : لدقيقة فقط

ماريا : الدقيقة ليست كافية

توني : لساعة إذن

ماريا : لا أستطيع

توني : إلى الأبد إذن . سأصعد

ص. داخلي : ماريا (تهرول نحو الداخل)

ماريا : لحظة يا أبي (تعود إلى الخارج) أترى ما فعلته (يصعد الدرج خلفها)

توني : لحظة يا ماريا

ماريا : سخيف . هذا خطير إن عرف برناردو

إن العاشق يستعذب لذة الخطر وتوني عاشق مسكون بالمخاطر وروح المغامرة مدفوعا بحلم عمره . وما يقدم عليه يصيب المتفرج بالتوتر والتشويق :

توني : ليعرف لست واحدا منهم ماريا

ماريا : ولكنك لست واحدا منا ولست واحدة منكم

توني : بالنسبة إلى أنت أجمل

ص.داخلي : ماروكا

ماريا " سي يو دنجو بابا "(تحادث أباها من خارج سكنها بلغتها الأصلية)

توني : ماروكا ؟

ماريا هذا لقبي لديه

توني يروقني وأنا سأروقه

ماريا : لا هو مثل برناردو خائف (ضاحكة) . تصوره خائفاً منك

توني : أرأيت ؟

ماريا : أراك فقط (تركع أمامه مكان وقوفهما)

توني ماريا لا ترى غيري (يركع أمامها ويداهما متشابكة) (غناء)

ماريا : أنت فقط . أنت الشخص الوحيد الذي سأراه إلى الأبد في عيني وفي كلماتي وفي كل شيء أفعله .لاشيء غيرك إلى الأبد

توني : ولا شيء بالنسبة إليّ إلاّ ماريا . كل ما يقع نظري عليه فهو ماريا

ماريا : توني . توني

توني : أنت دوما في كل تفكيري . وحيثما ذهبت

معاً : العالم كله هو أنا وأنت (تضع كفها على خده)

ماريا : الليلة الليلة بدأ كل شيء الليلة رأيتك واختفى العالم كله

هذه الليلة . هذه الليلة لا أحد سواك الليلة . ما أنت عليه وما تفعله وما تقوله

توني : اليوم . طول اليوم شعرت أن معجزة ستحصل

معاً : أعرف الآن أنني كنت محقاً (يحتضنها) فها أنت . ولقد تحول العالم إلى نجمة الليلة

(يأخذ بيديها ويقفان كل أمام الآخر)

معاً : الليلة . الليلة . العالم يسطع بالنور الشمس والأقمار في كل مكان

الليلة . الليلة العالم يسطع بالنور ويشع جنوني . وتنطلق أسهم كيوبيد في الجو

اليوم كان العالم مجرد عنوان . مكان أعيش فيه فحسب. مكان لا بأس به فحسب

ولكن ها أنت . فلقد تحول العالم إلى نجمة الليلة

(مع توقف الغناء يسمع صوت والد ماريا من الداخل)

من الداخل: ماروكا . تأخرا لوقت

ماريا : لا يمكنني البقاء اذهب بسرعة

توني : لست خائفاً

ماريا : أرجوك (ينصرف ثم يعود ليقبل جبهتها)

توني : طابت ليلتك

ماريا : طابت ليلتك

(ينزل بعض درجات ثم يتوقف ويتقابلان وبينهما سور الدرج)

توني : أحبك

ماريا : أجل أجل . أسرع (ينزل) . توني (يتوقف) . متى سأراك ؟

أعمل في متجر فساتين الأعراس في الجهة القابلة من الشارع. متجر السيدة لوسيا

توني : سآتي إلى هناك

ماريا : عند وقت الإقفال الساعة السادسة

توني : أجل . أجل

ماريـا : طابـت ليلـتك (تتـشابك يـديهما مـن بـين الـسور) تونـي.حين تأتي استعمل الباب الخلفي

توني : حسناً (ينزل إلى الأرض)

ماريا : توني . ما معنى كلمة توني

توني : أنطون

ماريا : أنا أعشقك يا أنطون

توني : أعشقك يا ماريا

(يعاودان الغناء تتويجاً لذلك اللقاء الغرامي)

معـاً : طابـت ليلـتك . طابت ليلتك نوماً هنيئاً وحين يأتي الحلم . ليكن هذا الحلم عني الليلة

(يجري في الممر وتتركز الصورة عليها وهي تتابعه في رفقة عدسة الكاميرا)

جماليات مشهد الشرفة في مسرحية (قصة الحي الغربي) :

(المنظـر سـاحة يتوسطها عدد من المنازل الشعبية التي تطل على تلك الساحة . دخـل أحمـد باحـثاً عـن ليلـى بعـد منتـصف الليل وهو يرفع صوته منادياً على ليلى في نـداءات متكررة . يظهر له أحد الجيران من شرفة صغيرة على ناصية زقاق يكاد تتلاصق فـيه شـرفات المـنازل المواجهة بعضها بعضاً ، وهو ما يكشف النزعة الطبيعية في أسلوب تـصميم المنظر في الحي الشعبي حيث تتلاحم البيوت وتتلاصق الشرفات وتكشف النوافذ المتقاربة في مـواجهة بعـضها عمـا بـداخل الغـرف. ممـا يكشف عن العادات في الأحياء الشعبية في سرعة استجابة السكان لأي نداء طالب لأحدهم ، فإلى جانب خروج (الجار) إلى الـشرفة متسائلاً عمن ينادي ، تخرج (ليلى) من الشرفة المواجهة . **فهذه الاستجابة ممـن لا يخصه الأمر قبل صاحب الشأن نفسه (المنادى عليه) سمة من سمات التطفل ، والتدخل في شؤون الآخرين ، وهي سمة مرتبطة بالأحياء الشعبية .**

غـير أن ليلى عندما نظرت نحو الساحة من الشرفة لم تجد أحداً فقد اختبأ (أحمد) عند سماعـه لصوت رجل ينادي من الداخل على (ليلى) ولذلك تعود إلى داخل غرفتها. ومع اختفاء الجار من شرفته يعود (أحمد) إلى الظهور ليعاود النداء على (ليلى).

من اللافت للنظر أن الخلفية النظرية في هذا المشهد هي نفسها خلفية باب غرفة (ماريا) في فيلم (قصة الحي الغربي) حيث المربعات الزجاجية الملونة بألوان منها الأحمر والأزرق والأخضر.

أما لغة الحوار بينهما فنجدها مختلفة تمام الاختلاف مع الحوارية الغزلية التي رأيناها بين (روميو وجوليت) أو بين (شكسبير وفيولا) أو بين (توني وماريا) فلكل بيئة تعبيراتها وبواعثها وطريقة إلقاء الحوار فيها :

"ليلى : يا خبر ؟ إنت هنا

أحمد : إيه ؟ غريبة

ليلى : طبعاً . إزاي عرفت البيت ؟

أحمد : قلبي فتن عليه

ليلى : يا سلام ! !

أحمد : منا خلاص قلبي بقا رادار . منين ما تروحي حيدلني عليكي

ليلى : طب وقلبك عايز إيه ؟

أحمد : قلبي عايز قلبك

ليلى : عايزه ليه ؟

أحمد : حيسأله سؤال صغير ويرجعهولك تاني

ليلى : حيسأله يقول له إيه ؟

أحمد : يا ترى قلبك بيحبني زي قلبي ما بيحبك ؟

ليلى : لسه بتسأل السؤال ده ؟

أحمد : كنت عايز أتأكد

ليلى : واتأكدت ؟

أحمد : خلاص اتأكدت (تختلس النظر إلى ما خلف ستارة الشرفة)

ليلى : طب امشي دلوقتي يا أحمد امشي

أحمد : وامشي ليه ؟

ليلى : أحسن بعدين حد من أهلي يشوفك ؟

أحمد : أنا عايزهم يشوفوني

ليلى : إزاي يا مجنون ؟

أحمد : أنا عايز الدنيا كلها تشوفني

(وهو يدور حول نفسه في محيط واسع بعرض فضاء الساحة)

ليلى : إزاي بس

أحمد : انزلي ونا أقولك

ليلى : ما اقدرش

أحمد : خلاص , أطلعلك أنا (وهو يستدير للخلف في اتجاه الصعود إليها)

ليلى : تطلعلي يا مجنون . حا تعمل إيه ؟

أحمد : (ينحني على برميل بلاستيك أزرق ملقى أمام حائط الخلفية الملونة ويدحرجه في اتجاه أسفل الشرفة) أطلعلك ؟

ليلى : يا مجنون . لأ

(يستمر في الدحرجة عبر الفضاء المنظري ويقف فوق البرميل ليصبح قريباً منها وبينهما سور الشرفة الخشبي)

ليلى : يا مجنون

أحمد : خايفه عليّ ؟

ليلى : من باب الذوق وجبر الخواطر

أحمد : بس ؟

ليلى : بس

(يخرج الجار صائحاً إلى شرفته المواجهة لشرفة ليلى)

الجار : هو فيه إيه ؟

(يقفز أحمد إلى الأرض ويهرول محاولاً التخفي مقلداً نداء بائع الصحف ومصطنعاً مشية رجل أعرج في دورانه في الساحة دون أن يحمل تحت إبطه جريدة ، ودون أن تشي ملابسه الأنيقة عن هيئة بائع خاصة وأن الصحف لا تباع في منتصف الليل أو في الحواري)

أحمد : أهرام . أخبار . جمهورية . اقرا الحادثة

الجار : حادثة إيه ؟

أحمد : دبحوا الجاموسة يا ريس . أخبار أهرام . جمهورية

الجار : دبحوا الجاموسة ! أما واد مهفوف صحيح !! "

تتبدى الجمالية هنا في الشكل الميلودرامي القائم على عنصر المصادفة ، التي تغير مسار الحدث بشكل يقوم على الافتعال ، كما تغير مسلك الشخصية فجأة دون تمهيد أو تهيئة تدعمه بالمصداقية . حيث تتحول هيئة أحمد عن طريق التشخيص من حالة يفترض أنها شاعرية (رومانتيكية)إلى حالة نقيضة وفجة من عاشق إلى بائع صحف زائف ، بما يستلزم ذلك التحول الفجائي من تكوين جسماني ونفساني إلى حالة أخرى متحفزة ومشدودة الأعصاب ، ومن الرقة والروحانية إلى الغلظة في الحركة وفي الصوت.

جماليات التشخيص والاستعراض في مشهد فتيات المشغل في فيلم West Side Story :

تنتقل الكاميرا لتسجل فرحة ماريا مع فتيات مشغل الخياطة آنيتا وروزالينا وكونسويلو، وهي تتحرك بخفة ومرح ، فتتقافز هنا وهناك بين دهشة الفتيات اللواتي يستحثنها على كشف سر سعادتها الفجائية الغامرة وتتساءل إحداهن بتخابث .. هل هي سعيدة بسبب مشروع خطبتها لتشينو ، وهل هي عاقدة العزم على عدم الإفصاح لهن عن سبب سعادتها ، بينما تنطلق في غناء عاطفي وحركة راقصة مرحة تعبيراً عمّا تشعر به من سعادة وهي تستبدل (فساتين الزبائن) في تكوينات فردية . وهكذا ينقلنا (الفيلم) عبر مشهد مقارن لمشهد روميو وجولييت حيث يتسلق (روميو) شرفة (جولييت) في مسرحية شكسبير ، ومشهد (توني وماريا) على السلم الخلفي لمسكن (ماريا) وبذلك تشتعل كيمياء ذلك اللقاء الغرامي لنرى تفاعلاته عند طرفها الثاني (ماريا) حيث يدور المشهد في المشغل مع لقطة متوسطة لماريا . فما أن ترتدي إحدى القبعات على رأسها حتى تخلعها وتجرب واحدة ثانية .. وسريعاً ما تتغير اللقطات لنرى في عمق الكادر فتاتين تجلسان خلف آلتي الحياكة إحداهما (آنيتا) التي تبادر مُعلقة على حالة المرح الفجائية التي ظهرت على ماريا باستنتاج (حدسي) مستفز ، خاصة وقد شهدت ما جرى في مشهد الحفل الراقص حيث أوكل برناردو إلى تشينو مراقبتها كما كلفها هي أيضاً بذلك:

" أنيتا : ماذا فعل تشينو بها ؟ (للأخريات)

ماريا : تشينو ؟ لماذا تشينو ؟

روزالينا : ربما **هي تزين نفسها من أجلنا** " (ونلاحظ لهجة التهكم هنا أيضاً)

ترتدي ماريا فستاناً أحمر اللون بحمالتين وأسفله فانلة بلون أصفر والفستان محاط بإطار أصفر من أسفله .

ومع أن روزالينا تبرر اعتناء ماريا بنفسها وبزينتها بشيء من الخبث إلاّ أن براءة ماريا فيما يبدو لم تلحظ الصيغة التهكمية المتخابثة التي ينطوي عليها تبرير روزالينا . لذا فهي تشكرها بعد أن كانت تعطيهما ظهرها حيث تنظر إلى الكاميرا بما يوحي بأنها تنظر لنفسها في المرآة:

"ماريا : شكراً يا عزيزتي "

ومع استدارتها فاردة ذراعيها نحو روزالينا التي ترتدي فستاناً أحمر اللون أيضاً ثم تدور بروزالينا دورة حول نفسيهما لتواجه الكاميرا من جديد إيحاء بمواجهتها لزميلاتها :

"ماريا : (روزالينا) (كونسويلو) **يا صديقاتي الرائعات يمكنكن أن تحفظن سراً ؟**

روزالينا : أحب الأسرار

ماريا : لا .. من أخبركن ؟ "

تنهض كونسويلو التي ترتدي فستاناً بخطوط عرضية بمستويين من اللون البنفسجي لتصبح على يمين ماريا وآنيتا من خلف روزالينا . يحطن ثلاثتهن بها إحاطة إلحاح مترقب لبوحها بالسر :

"ماريا : ماذا ؟ "

وهي تتجه إلى الخلف في انقضاضها المرح على آنيتا كما لو كانت خجلة :

"آنيتا : المسكينة . فقدت صوابها "

تنطلق ماريا بعيداً عنهن وفي لقطة منفردة تضع باقة ورد اصطناعية حمراء على رأسها

" ماريا : بالفعل أنا مجنونة "

وهي تعود في اتجاه روزالينا في لقطة تظهر رشاقتها لتعبر من أمام روزا وتتجاوزها لتصبح أمامها في اتجاه يمين اليمين مما يشكك فيها روزا :

"روزالينا : قد تكون مجنونة . تبدو مختلفة نوعاً ما

آنيتا : ماذا يحدث معك يا ماريا ؟ (عبر الشد والجذب والضغط عليها لتعترف بما يحدث لها) :

هنا تنطلق بالغناء فتترك لمشاعرها مهمة البوح والتعبير الغنائي أكثر مناسبة من غيره عند البوح:

ماريا : (تغني) أشعر بأنني جميلة .. جميلة جداً وذكية وسعيدة

وأشفق على كل فتاة لا تشعر مثلي اليوم

مثل هذا البوح عبر الغناء لا يصوَّر إلاَّ بلقطة قريبة مكبرة Close-up لوجه الشخصية حتى تتأكد مصداقية ما تبوح به. قطع إلى لقطة لها في دورانها حول نفسها مع عبور سريع لعين الكاميرا في لقطة وراء أخرى تتابع ماريا التي لفّت الوشاح البنفسجي حول رقبتها ليتدلى من أمامها حتى ذيل فستانها . في لقطات تتنوع زواياها ما بين Profile وDissolve واللقطة المنخفضة . وكلها في مواجهة ماريا التي تعيش حالة سمو عاطفي مراهق أمام رفيقاتها:

"ماريا : أشعر بأنني فاتنة .. فاتنة جداً وهذا أمر مخيف "

عند تصريحها بأن ما آلت إليه حالها يبعث على الخوف تعقد ذراعيها على رأسها كما لو كانت تدلل على أنها في حاجة إلى ما يقيها المجهول أو ما يحفظ عقلها من أن يفر خارج رأسها ؛فالحركة تتواءم مع الكلمة في إنتاج الأثر الدرامي معنوياً وجمالياً:

" أشعر بأنني جميلة وبالكاد أصدق أنني حقيقية "

مع الوشاح البنفسجي الذي يحيط بكتفيها متدلياً من أمام ذراعيها حتى نهاية الكادر المتوسط االقطة ؛ وفي مواجهتها ستارة خلفية بنفسجية تتدلى مسدلة على النافذة يوحي المخرج بأنها محاصرة بأجواء بنفسجية من أمامها ومن خلفها ليشخص الجو الرومانتيكي المسيطر عليها. ولأن الحب يطلق طاقته بداخل المحب ، فهي تتحرك طوال الوقت هنا وهناك حركة أشبه بالتحليق في فضاء المكان ، فهي تتقافز كفراشة هنا وهناك ، لتتجه أخيراً إلى أنيتا التي مازالت كبقية فتيات المشغل قابعة وراء آلة الحياكة، ولتضع يسراها على كتف آنيتا متسائلة في براءة طفولية :

ماريا : هل ترين الفتاة الجميلة عبر المرآة هناك ؟ " (تقصد نفسها بالطبع)

في لقطة انقضاضية من أعلى تسجل الكاميرا انحناءة مزدوجة لكلتا الفتاتين ماريا وأنيتا. ومع صعودهما إلى أعلى تنظر الكاميرا نظرة خاطفة للمرآة التي يظهر على سطحها في خلفية الصورة وراء ماريا جزء من فستانها ثم يظهر نصف ماريا وهي تنحني إلى أسفل لنرى معها نصفها الأعلى على سطح المرآة

"ماريا :   هي قد تكون تلك الفتاة الجذابة "
تحير الكاميرا ما بين انثناء ماريا إلى أسفل لترى نفسها في المرآة وانتصاب ظهرها . ثم معاودة الانحناء مرة أخرى وهي تعاود إطراء نفسها وفي كل الحالات تتخذ الكاميرا لقطة عين الطائر مرة ثم اللقطة من أسفل في مرة ثانية .
"ماريا :   وجه جميل وثوب جميل وابتسامة جميلة . يا لجمالي "
ومن ثم تستدير وظهرها للكاميرا في لقطة (أمورس Amorce) فاردة ذراعيها كما لو كانا جناحي طائر في حركة محلقة أمام المرآة فإذا بها أمام صورة روزالينا التي انعكست في المرآة بديلاً عن صورتها هي. ولأن ماريا فوجئت بأن صورة روزالينا هي التي احتلت صفحة المرآة مع أنها هي التي تتصدر أمام المرآة . لذلك تتجه جانبياً نحو آنيتا احتجاجاً ودون أن تغيب الستارة البنفسجية المسدلة على النافذة في الخلفية عن عين الكاميرا .
تستمر الكاميرا في متابعتها المرحة لمرح ماريا في مشيتها الاستعراضية من أمام الفتيات خلف ماكينات حياكتهن من عدوى مرض المراهقة الفجائي الذي أصاب ماريا فجأة وبغير سابق إنذار بما جعلها تتقافز هنا وهناك :
"ماريا :   أشعر بأنني مذهلة وفاتنة وكأنني أركض وأرقص فرحاً "
مع أنهن يعلمن في قرارة أنفسهن أن تلك هي عدوى الحب . إلاّ أن التأكد من حدسهن بإزاء حالة ماريا يتحقق عندما تصرح ماريا بلسانها بسبب اشتعالها الفجائي بالحركة والتدفق الشعوري الحار . غير أن ماريا تُرضي فضولهن ، فتلقي بالوشاح أو بأداة الإيحاء بحالتها الرومانتيكية جانباً معلنة عن سبب سعادتها الغامرة :
"ماريا : لأن شاباً رائعاً ووسيماً يحبني "
لقد أسقطت ما بنفسها أمامهن ، مع عدم بوحها باسمه . بينما وجدنا توني – في مشهد (الشرفة) – وليس على لسانه سوى ماريا حتى أنه يتخيل الدنيا كلها تهتف خلفه مرددة أصداء مناجاته باسمها عبر الطرقات والساحات في سكون الليل . وربما امتنعت عن البوح باسمه لأنها فتاة والفتيات أحرص من الرجال على أسرارهن . ولتأكيد ذلك درامياً وجمالياً جعلها المخرج تضم ذراعيها على صدرها في اللقطة الأخيرة التي تصرح فيها بأنها واقعة في حب شاب محب لها دلالة على أنها تطوي اسمه في صدرها .

" روزا – كونسويلو : هل تعرفتم إلى صديقتي ماريا .الفتاة الأكثر جنوناً في الحي ؟ "
لا تحتاج ماريا المتدفقة بالمشاعر والحركة الحارة السريعة إلى الرد على تهكمهن فتتقافز رقصاً نحو أمامية الصورة لتتقدم في الوسط بين روزا وكونسويلو في تكوين يتخذ شكل هرمي مقلوب :

" ماريا : ستعرفونها حالما يقع نظركم عليها

الفتيات : هي التي تعاني من حالة صدمة قوية . تظن أنها مغرمة وتظن نفسها في أسبانيا

ليست مغرمة لكنها مجنونة فحسب. إنه تأثير الحر حتما . أو مرض نادر .
أو أنها أفرطت في الأكل . أو ربما أنها البراغيث . لا تقتربوا منها . أرسلو تشينو
ليست تلك ماريا التي نعرفها. كانت متواضعة وطاهرة ومهذبة ومتأنقة .
كانت ذات تربية صالحة . وناضجة وهي الآن مجنونة.ملكة جمال أمريكا
يا ملكة جمال أمريكا . ألقي خطاباً . هيا

ماريا :أشعر بأنني جميلة . جميلة جداً .ويجدر بي الحصول على مفتاح المدينة
يجب وضع لجنة لتكريمي "

الفتيات : (ترنيمة جماعية موحدة بمقطع صوتي مبهم ومتكرر في تصاعد كفاصل تعقيبي نقدي منهن بديلاً عن الموسيقى وكنوع من التظليل الكاريكاتيري الساخر)

ماريا : أشعر بالدوار . أشعر بالفرح. أشعر بالسعادة والابتهاج. وأشعر بأنني جميلة جداً
بحيث تستطيع ملكة جمال أمريكا أن تستقيل

الفتيات : (يكررن الترنيمة الصوتية الكاريكاتيرية نفسها)

ماريا : هل ترين تلك الفتاة الجميلة عبر المرآة ؟

الفتيات : أية مرآة ؟ أين ؟

ماريا : من قد تكون تلك الفتاة الجذابة ؟

الفتيات : ماذا ؟ أين ؟ من ؟

ماريا : وجه جميل . ثوب جميل . ابتسامة جميلة . يا لجمالي

(تتراجع إلى يسار الخلفية لتتقدم الفتيات الثلاث في صف واحد . كل وراء الأخرى أمام المرآة لتصبح ماريا أخرهن)

الفتيات(بالتتابع): يا لجمالي .. يا لجمالي . يا لجمالي

ماريا : أشعر بأنني فاتنة

(تندفع للأمام لتعبر من أمام المرآة وخلفها الفتيات في خط شبه دائري)

الفتيات : أشعر بأنني فاتنة

ماريا والفتيات: (يشكلن في وسط الكادر نصف دائرة أوْ شكل قوس في مواجهة الكاميرا)

أشعر بأنني أركض وأرقص فرحاً . لأن شاباً وسيماً يحبني

ينتهي الاستعراض الغنائي الراقص الذي تُشخص ماريا نفسها فيه عروساً ، ينتهي بضحكة انشراح جماعية تطلقها الفتيات مع توقيت الدخول الفجائي لصاحبة المشغل من مدخل جانبي:

صاحبة المشغل: رجاء أيتها الفتيات

إن أردتن الغناء افعلن ذلك مع الإبر

وإلاّ فستجدن أنفسكن تغنين في الشارع في أثناء العشاء "

قبل أن تنصرف السيدة " لوسيا " صاحبة المشغل . كانت ماريا المتدفقة والمشعة بوهج غرامها الوليد قد استعدت للدفاع. فما أن انتهت لوسيا علقت ماريا مندفعة لتصبح أمام السيدة وظهرها لها :

ماريا : ولكن يا سيدة لوسيا ماذا تتوقعين ؟

نحن نستعمل آلات سنجر للخياطة (وهي تخلع باقة الورد الاصطناعية)

لوسيا : أجل طبعاً . امزحن في المنزل . حيث لا يمكنني سماعكن .

تنظر الكاميرا هنا إلى كل من لوسيا وماريا في حين تعطي كل منهما ظهرها للأخرى في تكوين متماثل تماثلاً غير تام . لوسيا تتوجه للفتيات الثلاث خلف آلاتهن وماريا تميل جانباً نحو منضدة تضع عليها باقة الورود التي كانت تتوج بها رأسها :

لوسيا : هيا اذهبن حان وقت الإقفال

الفتيات :حسناً . طابت ليلتك سيدة لوسيا

لوسيا :(ومع عبورها في اتجاه باب الخروج تصدر توجيهاتها الليلية الأخيرة المعتادة)
أنـزلن الـستائر وانـزعن الدبابـيس واطفـئن الأنـوار واقفلـن الأبواب (وهي تواجه آنيتا)

ولا تنـسى أن تديـري لافـتة(مغلـق)المعلقـة مـن داخل باب المشغل الزجاجي ناحية الشارع

(وهي تحيي آنيتا المسؤولة عن المشغل)

لوسيا : طابت ليلتك آنيتا

آنيتا : طابت ليلتك (كذلك يسمع صوتها تودع ماريا)

ص.لوسيا : إلى اللقاء ماريا

ماريا : إلى اللقاء

آنيتا : فُتحت أبواب السجن

(تتحرك وهي توجه حديثها المتبرم لماريا في طريقها لترتيبات الإغلاق)

ظننتها لن ترحل أبداً . يصعب التصديق أن تلك المرأة العجوز.

كانت شابة مثلنا في الماضي

(ماريا تنشغل بالنظر إلى نفسها في المرآة الصغيرة مما يوحي بأنها تتهيأ للقاء غرامي)

آنيتا : هيا لنذهب قبل أن تُبدّل رأيها وتعود

ماريا : اذهبي عزيزتي . سأقفل الأبواب

آنيتا : لماذا ؟

ماريا : لدي عمل أقوم به

آنيتا : قومي به غداً

ماريا : لست متعجلة "

إن ماريـا تـرتب للقـاء توني هنا في المشغل وتتذرع بالرغبة في إنهاء عمل لديها . غير أن آنيتا تتحرك في اتجاه باب الخروج :

آنيتا : أنا مستعجلة . سأذهب إلى المنزل وآخذ حماماً بالفقاقيع السحلبية السوداء (وهي تراجع زينتها أمام المرآة الصغيرة)

ماريا : السحلبية السوداء ؟!

آنيتا : كل جسمي . لدي موعد مع برناردو بعد الشجار

(تقصد بعد معركة **Sharks** ضد **Jets** تلك التي اتفق عليها كل من برناردو وريف)

ماريا : أي شجار ؟

آنيتا : عصابة **Sharks** وأولئك الشبان في الحفلة الراقصة

في تلك الحوارية السابقة بين ماريا وآنيتا حرص المخرج على أن تظهر كل منهما في لقطة متوسطة أو قريبة منفردة ليكشف عن حرص كل منهما على خصوصيتها ، وعلى معايشتها ، أو تهيؤها للقاء عاطفي ، آنيتا مع برناردو وماريا مع توني . ولم يجمع بينهما في كادر واحد من هذا المشهد إلاّ عندما أحست ماريا بأن خطراً ما في الطريق ، حيث كشفت لها آنيتا – ربما عن غير قصد منها – عن أن شجاراً سيقع بسبب ما جرى بينها وتوني في ذلك الحفل واكتشاف أخيها برناردو له (مع أن الشجار مقرر من عصابة **Jets** سلفاً) هنا فحسب جمع المخرج بين الفتاتين العاشقتين في لقطة متوسطة ومباشرة . حتى أن المواجهة بذلك تكاد تكون بين ماريا نيابة عن توني وآنيتا نيابة عن برناردو :

ماريا : سيتقاتلون الليلة ؟

آنيتا : لن يتقاتلوا ليلعبوا

ربما كانت أنيتا تظن أن المسألة لا تتعدى حدود اللعب ككل مرة ، وربما كانت تلطف الأمر على ماريا ، غير أن الأمر بالنسبة لماريا يشكل خطورة حتى ولو كان قتال لعب :

" ماريا : لِمَ عليهما التقاتل دوماً ؟ " (ولكن آنيتا تخفف الأمر وتبسطه)

آنيتا رأيتهم كيف يرقصون ؟ (وهي منشغلة بتصفيف شعرها ربما لإزالة التوتر)

وكأن عليهم التخلص من أمر ما وبسرعة . هكذا يتقاتلون

ماريا : للتخلص من ماذا ؟

دون أن يزول توترها الذي تعكسه حركتها هنا وهناك بعد كل جملة تدلي بها آنيتا وكأنها تفتش في ضمير آنيتا تعبيراً عن القلق و بحثاً عن حقيقة الأمر

آنيتا : هناك مشاعر كثيرة.وهم يتخلصون منها فعلاً. وبعد الشجار يكون شقيقك نشيطا جدا

يبدو أن آنيتا كامرأة فرحة في داخلها لمثل ذلك الشجار الذي يدفق الدماء والحرارة في جسد حبيبها (برناردو) الذي يعود بعد الشجار إلى أحضانها . لذلك فهي في عجلة من أمرها حتى تستعد للقاء حبيبها بحمام بالفقاقيع السود :

آنيتا : من المؤكد سأستعمل السحلبية السود

هنا يظهر في مدخل المشغل طيف توني الذي تلمحه الكاميرا مع استدارة ماريا المفاجئة التي أحست بوقع خطواته على الدرج الخارجي . ومع اندفاعه في نزول بعض الدرجات الضيقة القليلة أمام الباب الخارجي للمشغل واندفاعها نحوه . يلحظ وجود آنيتا التي تنفرد بكادر خاص في لقطة مكبرة وهي تحتضن عموداً (دعامة) في وسط المنظر محملقة نحوه في لقطة متبادلة من أعلى نحو ماريا التي انكفأت بصدرها نحو المنضدة وعيناها في اتجاه خارج الكادر نحو آنيتا المفترض وجودها . لتعبر اللقطتان المتبادلتان عن حوار صامت بلغة الأعين يفصح عن عتاب من آنيتا وخجل من ماريا في تفاعل مع لقطة ثالثة نصفية متوسطة - لقطة خط العين - على توني الذي وقف متحيرا بين نظرة آنيتا ومحرجا كما لو كان قد أحس بالورطة والإحراج الذي وضع ماريا فيه ، خاصة وهو يعرف أن آنيتا حبيبة برناردو شقيق ماريا الذي يقف ضد أية علاقة بينه وأخته . غير أنه سريعاً ما يعالج الموقف ويكسر الصمت بتحية من رأسه :

توني : مساء الخير

لكن أنيتا وقد باغتها الموقف ومن موضعها السابق نفسه وهي تلف كفيها حول العمود تخاطب ماريا معاتبة ومتهكمة بترديد ما قالته لها ماريا من قبل :

" **آنيتا :** اذهبي يا عزيزتي . سأقفل ؟ "

ترد الكاميرا على آنيتا الصامتة إلاّ من نظرة منكسرة وابتسامة بلقطة مكبرة لتنقل فوراً قرار آنيتا التي تخلع معطف الخروج الخفيف معلنة بقاءها :

آنيتا : ما زال الوقت مبكراً لنقول مساء الخير

في لقطة تعطيهما مع الكاميرا ظهرها ، لتحدث نوعاً من أفق التوقعات بالنسبة للمشاهد جنباً إلى جنب مع العاشقين المبتدئين ، فهي تردف من وراء لقطة تتجاهلها لتعكس حال العاشقين ؛ فماريا ما زالت تضع وجهها إلى أسفل فوق المنضدة ذات السطح الزجاجي اللامع — ربما لتنظر انعكاسات ظل وجهها وهي على تلك الحال المحرجة

– وفي خلفية الصورة أعلى ماريا يقف توني متبلداً ويسراه في جيب سترته (البيج) وكلاهما تخترق أذنيه كلمات آنيتا العنيفة :

" آنيتا . عليك القول "طاب يومك "

يحاول توني التخلص من الحرج مكتفياً بانحناءة خفيفة مع كلمة :

" شكراً . طاب يومك"

بينما تحاول ماريا التخلص من الموقف بتوجيهه لشراء الأسبرين من الصيدلية

توني : ستحتاجين إليه ؟

ماريا : ليس نحن

توني : (ماداً يده إليها) نحن بخير . نحن خارج العالم

آنيتا : لقد فقدتما صوابكما (في لقطة منفردة ومكبرة خارج عالمهما)

توني : نحن على ارتفاع ١٢ قدماً في الجو (في كادر يجمعهما متواجهين)

ماريا : تستطيع آنيتا رؤية ذلك

تقترب منه ملتحمة معه والكاميرا من خلف ظهره تنظر إليها لتحل محل توني قبل أن تنصرف آنيتا تنظر ملياً نحو ماريا قبل أن تختفي من الكادر لتحل ماريا فيه وهي تعبر في الاتجاه الذي غابت فيه آنيتا بينما يظل توني ساكناً في موضعه عاقداً ذراعيه أمام أسفل صدره لتتسع اللقطة مع حركة ماريا في اتجاه آنيتا فيضم الكادر ثلاثة العشاق الغرماء في لقطة يقف فيها كل من آنيتا وتوني في اتجاه مغاير حيث تواجه ماريا آنيتا في شبه توسل :

"ماريا : لن تخبري أحداً "

يبدو توني قلقاً . تنسحب الكاميرا بلقطة من خلف ظهر ماريا لتركز على وجه آنيتا :

آنيتا : ماذا سأخبر؟ كيف سأعرف ما قد يحصل على ارتفاع ١٢ قدماً فوق رأسي؟

قطع . ولقطة لوجه ماريا وابتسامة الرضا على وجهها . قطع على آنيتا وهي تسجل تحذيرها الأخير لماريا في لقطة من الزاوية السابقة نفسها ومن نفس المسافة وبنفس العدسة :

"آنيتا : يستحسن أن تعودي إلى المنزل بعد ١٥ دقيقة "

كأن الحب يحمل في معصمه ساعة يعاود النظر في عقاربها ما بين لحظة وأخرى ؟!

لا يفوت المخرج الموهوب (روبرت وايز) أية فرصة ليعكس لنا رأيه في لقطة وراء الأخرى كلما كان ذلك مطلوباً أو ضرورياً . ليعطي المتفرج وجهة نظره في بعض المواقف ، لذلك تأتي اللقطة التالية مباشرة لنرى ماريا وخلفها توني وكليهما يعطي ظهره للكاميرا ، وهما يقفان أمام آنيتا بعد أن تختتم تحذيرها الأخير. كما لو كانا تلميذين يستمعان إلى نصيحة المعلمة في الدرس الأخير. كما لا ينسى المخرج أن يتوّج جمالية التكوين بانحناء توني قليلاً للأمام معتمداً (بكوعه) الأيسر على المنضدة في حين تنتصب ماريا واقفة ؛ لتأتي اللقطة التي تليها مباشرة بعد انصراف آنيتا ليحل محل آنيتا ماكيت تعليق الأزياء وعليه جاكيت أسود تحته قميص أبيض وحول الرقبة (بابيون) أسود تظليلاً توكيدياً للمعادل الرمزي للمعلم حيث ما يزال توني وماريا في وضعهما المتلقي لما يلقى عليهما من إرشادات ولكن في وجود المانيكان الساكن الصامت . في هذه اللقطة التي تعقبها لقطة مواجهة منفردة يتوّجها إلقاء ماريا بنفسها في حضن توني :

"توني : لا بأس . هي تحبنا

ماريا : ولكنها قلقة . وأنا أيضا

توني : هذا جنوني

ماريا : هل ستذهب إلى الشجار الليلة ؟

توني : لا

ماريا : بلى (تنفصل عنه متراجعة إلى الخلف قليلاً)

توني : لماذا ؟

ماريا : عليك الذهاب لوقف الشجار

توني : لقد أوقفته . سيكون مجرد تشابك بالأيدي بين فردين من العصابتين

ماريا : ناردو لن ..

كما لو كانت تشك في روح المسالمة عند أخيها ، لذلك لا تُكمل الجملة وتنتقل إلى تحذير توني فهو طوع أمرها وليس أخاها كذلك

أي شجار لا يأتي لمصلحتك

توني : ماريا كل شيء يأتي لمصلحتنا .. إنه السحر

ماريا : اسمعني واصغي لي . عليك الذهاب لوقف الشجار

تونى	أهذا مهم جداً بالنسبة إليك ؟

ماريا	أجل

توني :	حسناً سأذهب أنا

ماريا :	أصدقك (تحتضنه) .	أنت تتمتع بسحر فعلاً

توني :	طبعاً (يحتضنها بقوة)

جماليات التشخيص في لقاء العشاق في المشغل في مسرحية (قصة الحي الغربي) :

يعيد العرض المسرحي إنتاج اللقاء الغرامي -المتفق عليه في الفيلم بين (توني وماريا) في المشغل – بين (أحمد وليلى)، حيث أضاف العرض عدداً من هياكل المانيكان التي حمل بعض منها رأساً لرجل . وحمل البعض الآخر رأساً لفتاة . واستبدل الغزل الرقيق بغزل شعبي الأسلوب لا رومانسية فيه. وأدار في المشغل فقرة تشخيصية يعيد فيها إنتاج لعبة (العريس والعروس) التي يلعبها الأطفال . وفيه يشخص (أحمد) دورين شخصية (والد ليلى) بالانتقال من وراء هيكل (مانيكان) ثم الانتقال وراء هيكل رجل ثان ، يؤدي فيه شخصية (الشاب المتقدم) لطلب يد الفتاة ؛ مستعيراً صوت الفنان (يوسف وهبي) . وتنتقل (ليلى) وراء هيكل فتاة لتؤدي دور والدة الفتاة أو صوت الفتاة مستعيرة طريقة الأداء الصوتي للفنانة (ماجدة) . وفي كل مرة يخفض كل منهما رأس المانيكان لأسفل حتى يظهر وجهه للجمهور . وبين حين وآخر يهجم على (ليلى) ليحتضنها . فتصرخ : " مش قصاد ماما" . فإذا به يحتضن مانيكان (فتاة) معتذراً "لا مؤاخذة يا طنط "

"ليلى :	هو إيه أصله ده ؟ مش لما تخطبني الأول ؟ روح كلم ماما .

أحمد :	يا سلام .. أكلمها ونا أخاف ؟ تعالي شيلي أمك معايا

(وهو يهم برفع مانيكان نسائي من مكان إلى آخر لتتحرك هي من خلف المانيكان وتحني رأس المانيكان لتشخص دور الأم)

أحمد :	مساء الخير يا نينه

ليلى/ الأم:	أهلاً مساء النور يابني

أحمد :	إزيك يا نينه ؟

ليلى/الأم :	الحمد لله . كويسه

أحمد	أنا في الحقيقة كنت جاي . طالب إيد بنتك

ليلى/ الأم: أيوه يا بني .. بس إبـ ..

أحمد : بس إيه ؟

ليلى/ الأم: بنتي فقيرة

أحمد : وإيه يعني .. نكمل بعض

ليلى/ الأم: ما ينفعش

أحمد : ليه ؟

ليلى/ الأم: أنت م الزمالك وهي من بولاق

أحمد : كـل دي كلمات لانا كتبتها ولا ليلى سمتها..هما اللي كتبوها وهما اللي سموها

وبعدين أنا ليّ إيد وليلى ليها إيد . أنا ليّ رجل وليلى ليها رجل .

أنا ليّ راس

وليلى ليها راس .. صح

ليلى/ الأم: وهو الضوفر يطلع من اللحم يا ابني

أحمد : لازم يطلع يا نينه لإننا احنا اللي لازم نكتب مستقبلنا ونسميه

ليلى/ الأم: خلاص موافقة

أحمد : يعني موافقة يا نينه

ليلى/ الأم: موافقة

أحمد : أبوسك (يهجم عليها فتروغ منه)

ليلى : انت بتستعبط يا ابني

أحمد : لا والله مش قصدي

ليلى : على ماما ؟!

أحمد : يا حبيبتي يا ماما

(يهجم عليها فتروغ منه في الاتجاه الآخر ليحتضن المانيكان)

أكلك منين يا ماما ؟ أبوسك منين

ليلى . هو إيه أصله ده ؟ وبعدين المشكلة مش في ماما

دي ست غلبانه وطيبة على نياتها . المشكلة في باباك

أحمد : ماله ؟

ليلى : حيوافق ؟

أحمد : يا سلام ! ما يوافقشي ليه ؟ تعاليلي

(يتحرك في الناحية الأخرى ليقف من خلف مانيكان رجل)

ليلى : هو ده باباك (تتحرك ليصبح المانيكان بينهما)

(تستعير طريقة أداء الفنانة ماجدة)

ليلى/ماجدة : أنا ليلى

أحمد/يوسف وهبي : المرضة

ليلى/ماجدة : أيـ .. (يقاطعها)

أحمد/يوسف وهبي : يـا عـثمان يـا إدريـس . إدوهـا حسابها وخلوها تتغدى في المطبخ

قبل ما تروّح

ليلى/ماجدة : متشكرين يا سعادة البيه

أحمد/يوسف وهبي : العفو .. روحي

ليلى/ماجدة : بس أنا مش ليلى المرضة بتاعة حضرتك

أحمد/يوسف وهبي : أمال إنتي مين ؟

ليلى/ماجدة : أنا ليلى

أحمد/يوسف وهبي : ليلى .. ليلى .. ليلى ؟! ليلى مين ؟!

ليلى/ماجدة : ليلـى اللـي بيحـبها..ابـنك أحمـد هـهـا هـهـا هها(ضحكة مفتعلة حادة)

أحمد : (يخرج من وراء المانيكان . يهجم عليها فتهرب منه)

يا حبيبة ابني يا ليلى . أكلك منين يا ليلى

ليلى : جرى إيه يا عمو ، ما تحترم سنك أمال

أحمد : ما انت تطيري العقل يا بت (يعود إلى تقليد صوت يوسف بك وهبي من وراء المانيكان)

ما علينا .. أيوه يا بنتي .. طلباتك

ليلى/ماجدة : أنا بحب أحمد ، وأحمد بيحبني . كل ما أجر عجلة .. أحمد يزقني

أحمد/يوسف وهبي: ما شاء الله .. ما شاء الله

ليلى/ماجدة : وهو جه طلبني من ماما ، وماما وافقت . وحنا جايين دلوقت عشان ناخد موافقة حضرتك يا عمو ..

أحمد : وماله .. الجمال سبحان من صوَر الأخلاق . عشرة من عشرة . المهم العيلة .. حسب ونسب . انتي مين يا ليلى ؟

ليلى : هيه .. أصلاً أصلاً أنا م الزمالك .. بس أماجت الديون .. حدفت البيت على بولاق .

أحمد/يوسف وهبي: يا للهول !! إنتي من بولاق .. الجرابيع .. الصيع

ليلى/ماجدة : إيه ده ؟ عمو

أحمد/يوسف وهبي: عمى الدبب.. واحدة جربوعة زيك تتجرأ وتطمع إنها تحب إبني وتتجوزه

ليلى/ماجدة : الحب مش بإيدينا

أحمد/يوسف وهبي: حب إيه وكلام فارغ إيه .. أنا فاهم الألاعيب دي كويس

ليلى/ماجدة : فاهم إيه ؟

أحمد/يوسف وهبي: شايفاه شاب سانج طايش . أكيد طمعانه فيه وفي فلوس أبوه

ليلى :لا يا سعادة البيه..أنا لما حبيت أحمد مكنتش أعرف هو مين ؟ كنت أتمنى إن هو يبقى زيي (تشهق) من بولاق .

أحمد/يوسف وهبي: اخرسي يا سافلة يا قليلة الأدب .. وكمان بتقوليها في وشي يا للمهزلة الأرضية . يا للكارثة الجوية . يا للمأساة الحمراء.
اخرجي من بيتي عليك اللعنة .. انت ومن ادخلك هنا ..من أعطاك
الحق لتصعدي هذا السلم ؟ يا بنت الشارع . يا بنت الفقراء البؤساء

يا بنت جلال الشرقاوي! قولي من هو عمّك ؟ من هو خالك ، ما هو أصلك ، وما هو فصلك (بطريقة دراماتيكية)

اخرجي يا حملاً يحملونه لعرين الأسد المرعب

(يركع إلى جانب المانيكان ليؤدي دور الإبن)

أحمد : بابا .. بابا (يقف في لمح البصر خلف المانيكان ليقلد الوالد)

أحمد/يوسف وهبي: تعال هنا يا سي أحمد . الكلام اللي بتقوله البنت دي صحيح؟

أحمد : (يركع إلى جانب المانيكان)

أنا بحب ليلى .. أنا بحب ليلى ومقدرش أعيش من غيرها

أحمد/يوسف وهبي : أنت كمان يبقى اخرج من بيتي اخرجوه من بيتي .. آه

(يتصنع تعب قلبه كما يحدث في الأفلام المصرية الميلودرامية)

أحمد/يوسف وهبي : قلبي .. قلبي ..

أحمد : بابا .. بابا

ليلى/ماجدة : عمو .. عمو

أحمد/يوسف وهبي : قلبي .. قلبي

أحمد : بابا .. بابا

ليلى/ماجدة : عمو .. عمو "

هكذا يتكرر موقف تصنّع الأزمة القلبية في مبالغة وتكرار طغى على هذا المشهد التشخيصي في وقفة انتقادية عامة لأسلوب التمثيل والقصص السينمائية الميلودرامية المفتعلة . وهو ما أبعد هذا المشهد – وهو في الأساس لقاء غرامي – عن أن يكون ترجمة لنفس المشهد في فيلم (قصة الحي الغربي) . وذلك مرجعه إلى اختلاف ثقافة المجتمع المصري عن ثقافة المجتمع الأمريكي والمجتمع الغربي عموماً ، وميل عروض المسرح المصري بعد الثمانينيات إلى إقحام الانتقادات السياسية والاجتماعية اللاذعة لممارسة نظام الحكم في ظل حالة الانفلات الاقتصادي والاجتماعي.

جمالية الصدمة واللقطة الذاتية / الموضوعية

في مشهد المعركة في فيلم (West Side Story) :

تنتقل الكاميرا انتقالا لحظيا إلى مشهد المعركة التي عقد الطرفان المتصارعان العزم على نشوبها بالمديّ أو بالمسدسات حسب اتفاق زعيمي العصابتين . تستعرض الكاميرا الفريقين ، وتركز على قدوم توني الذي يحاول عبثاً أن يوقف الصراع ويُوفّق بين الفريقين ، غير أن محاولاته تُقابل بالتهكم والتحريض من قبل برناردو ، مما أشعل حماس فتيان **Jets** خاصة بعد أن أشهر برناردو مدية في هجمة قوية على توني الذي تغلب عليه وقتله بتلك المدية نفسها . الكاميرا قريبة جداً حتى كادت أن تكون طرفاً متنقلاً فيها بين الطرفين ،كما لو كانت تحاول عبثاً منعهما من الوقوع — دون جدوى—. تخفي انحيازها أو تعاطفها مع توني الذي كان ينشد السلام ، إذ تجسد لحظة إحباطها وشعورها بالأسى مثلما شعر توني نفسه. كانت اللقطات كلها في ذلك المشهد خليطاً بين الموضوعية والذاتية لأنها حملت وجهة نظرالمخرج ووجهة نظر الشخصية نفسها(توني) .

لم يمنع حذر (ماريا) من وقوع الصدمة ، لم تكن قد قدرت تقديراً صحيحاً ردة فعل شقيقها ، وبذلك حل الألم محل البهجة، وانطلقت صيحات الثأر بديلاً عن الغناء وذاعت دعاية طلب تشينو برأس توني أخذاً بالثأر ، واستحال لعب المراهقة إلى مطاردة ثأرية عبر الشوارع والساحات .

غير أن الألم الذي اعتصر قلب ماريا عند سماعها لمقتل أخيها على يد حبيبها لم يبدّل حبها الجارف لتوني – قاتل أخيها– بالكراهية فعندما لجأ توني إلى أحضانها بعد أن تسلق الدرج الخلفي لسكنها ؛ ما زاد رد فعلها عن لكمات أنثوية مستضعفة على صدره وكتفيه سرعان ما استحالت إلى إلقاء رأسها باكية على كتفه وهو يعبر عن حزنه وندمه ويبرر فعلته وهو يستنكرها بعدوانية برناردو شقيقها واهانته له مع علمه بأن مسعاه كان الجنوح إلى السلم والتوفيق بين الفريقين.

مع ما يبدو من غرابة موقف ماريا (وفق سيناريو الفيلم) من سماحها لقاتل شقيقها – بعد علمها من تشينو بفعلته – بدخوله غرفة نومها ليبيت في أحضانها. هذا الموقف على غرابته مُناظر لموقف جولييت مع روميو بعد قتله لابن عمها **Tybalt** في مسرحية شكسبير ، وإن جاء ذلك في نهاية المشهد قبل الأخير من الفيلم . لذلك فإن

اللقطات هنا موضوعية وذاتية في آن واحد لأنها تعكس وجهة نظر المخرج المتفاعلة مع كاتب السيناريو تجسيداً لفكرة انتصار الحب الصادق وقهر العادات والتقاليد . وهو موقف على العكس تماماً من الفكرة التي عالجتها مسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلى) حيث العادات والتقاليد هي التي تنتصر على الحب وتهزمه. وذلك ما يفرق بين ثقافة مجتمعات الغرب وثقافة المجتمعات العربية ، وهو ما يبرر انتهاء العرض المسرحي (قصة الحي الغربي) بالمصالحة بين الفريقين وجمع شمل الحبيبين .

إن مشهد اللقاء الغرامي الليلي الساخن بين ماريا وتوني يعكس البهجة والألم معاً فهو خير تجسيد لجماليات التشويه أو القبح الجمالي ؛ يعكس موقف ماريا الروح الأمريكية البراجماتية ، بما يكشف عن تأهلها السريع للانخراط في الحياة الأمريكية . فهي ترى الحاضر الذي يتطلع إلى المستقبل أقوى من الماضي ، خاصة وأن الحب هو الذي يقيم الحاضر ويفجّره . بينما تجذب الكراهية وإرادة الانتقام أطراف الصراع إلى الحضيض. لذلك تلعب الموسيقى والإضاءة وزوايا اللقطات دوراً شديد الحساسية ، لكسب التعاطف الجماهيري للعاشقين الصغيرين اللذين انتصرا على الألم وعلى نبذ ثقافة الثأر .. ثقافة القبيلة.. وهو نفس صورة العداء الأسري التعصبي الأعمى بين عائلتي مونتاجيو وكابيوليت .. هذا العداء الذي ينتهي ، ولا تصبح له قائمة تذكر – للأسف – إلاّ بعد موت الحبيبين روميو وجولييت في الدراما الشكسبيرية التي هي الأصل في المعالجات المسرحية والسينمائية المعاصرة التي نحن بصددها .

جلال المأساة في موقف البطل التراجيدي :

في المشهد الأخير من فيلم West Side Story تتحقق دائرية الأسلوب حيث انتهى الفيلم في ساحة الملاعب كما بدأ. فلقد بدأ بالصراع على هيئة عبث الشباب المراهق ، وانتهى مأساوياً عندما سعى توني سعياً حثيثاً نحو موته ؛ ليذكرنا بالبطولة التراجيدية في المسرح الإغريقي .

يبدأ المشهد والكاميرا تتابع توني الزاعق عبر الساحات في بحثه عن تشينو المتربص به بين حواجز شبكية طلباً للخلاص من نفسه . تفاجئه ماريا محاولة أن تقطع الطريق عليه حتى لا يواجه الموت بطعنة تشينو أو رصاصته.

تتابعهما الكاميرا في هرولتهما كل نحو الآخر ، وعندما يحتضنها يطلق الرصاص من الخلف فيسقط على الأرض بين يديها . تتحول الكاميرا إلى اللقطة المكبرة لتأكيد حجم المأساة حيث يحتضر في حجرها . فالحب أكبر من الأعراق والثارات والأجناس.

في تعاطف الكاميرا مع مأساة ماريا تحث المتفرجين على التعاطف معهما ، والحزن على حبهما الضائع في تيار الهوس الطائفي والصراع العرقي الذي يطفو على سطح المجتمع الغارق شبابه في البطالة وحمى التنفيس عن هموم الأسر المهاجرة المغامرة بحثاً عن الحلم الأمريكي ، في الوقت الذي لا تزال رواسب الثقافات الإثنية العرقية تعلو مسيطرة على مناطق كثيرة من العالم المعاصر:

"توني : لم أصدق كفاية

ماريا : ليس هنا . ليَدعُونا . سوف نهرب

توني : أجل سيمكننا

ماريا : سنهرب . أمسك بيدي

مع حلم يقظة المحبين في الوقت الضائع تشبثاً بالحياة ، أملاً في سلام لا وجود له . مع الإحساس بإطباق النهاية لا يتبقى سوى الغناء على حياة ضائعة ولحظة أخيرة لتلاقي العيون ولتلامس الأيدي ولعصف القلوب لذلك تغني ماريا وتوني يحتضر على حجرها — وأعضاء الفريقين يصطفون في صفين متواجهين يحاولون الاقتتال تباعاً ، فتوقفهم ماريا

~~ماريا : تراجعوا (تشينو يعطيها المسدس فتشهره نحوه ثم نحو الفريقين)~~

قتل أخي . ليس بالمسدس والرصاص ، بل بالكراهية

تسقط مع ومضات إضاءة حمراء تسلط عليها من كشاف سيارة الشرطة في الظلام .

ينزل الضابط ويتقدم نحو جثة توني فتهرع إلى الجثة :

ماريا : لا تلمسه (يتراجع الضابط) "

هكذا حقق روبرت وايز بهذا الفيلم التراجيكوميدي الاستعراضي جماليات البهجة والألم في أعظم صورة للحياة المعاصرة .

مسرحية قصة الحي الغربي وفكرة التزاوج بين الطبقات :

في مشهد يتوارى فيه حسن أسفل المنضدة بعد أن هرب سعيد من غرفة ليلى عند إحساسهما بقدوم أحمد للانتقام من سعيد لقتله شريف — وهذا هو المبرر الذي راعى فيه المؤلف قيم المجتمع العربي والشرقي-. تواجه ليلى أحمد لتحول بينه وفكرة القصاص من أخيها (سعيد):

"ليلى : صدقتني بقا يا أحمد . صدقتني لما قلت لك إن بينّا كوبري مبني بالحديد المسلّح اللي لا يمكن تقدر تعديه . إحنا ممكن نحب بعض آه . لكن في الخيال

في الضلمه لكن في الحقيقة في النور .. لا يا أحمد .. يستحيل .

أحمد : الكوبري اللي بيني وبينك نقدر نعديه .. لكن اللي بيني وبينك مش كوبري اللي بيني وبينك دم . ونا مقدرش عليه.

(يخرج حسن من أسفل المنضدة فور خروج أحمد من شرفة الغرفة كما دخل . ليصبح خلف ليلى التي كانت قد تحركت خلف زجاج شرفتها نادمة على ما آل إليه الوضع):

حسن : بتحبيه ؟!

(معلناً عن مفاجأته بعلاقة ليلى بأحمد إلى الحد الذي يتجرأ فيه على القفز من شرفتها إلى داخل غرفة نومها)

ليلى : حسن (مباغتة من ظهوره الفجائي في استدارة حادة نحوه)

(يندفع نحو الشرفة محاولاً اللحاق بأحمد رغبة في الانتقام منه وليلى تحاول منعه . ومن الغريب أن تتفجر طاقته الكلامية بعد أن كان معيب النطق .

"حسن : خايفه عليه؟ بتحبيه ؟ بتحبيه يا ليلى ؟ بعد كل اللي سمعتيه منه ؟ طب ونا؟

ليلى : أنا بحبك يا حسن زي أخويا سعيد (تعطيه ظهرها مبتعدة عنه قليلاً) زيه بالظبط

حسن : (يدور حلها منفجراً) طبعاً . هو غني ونا فقير . هو زمالك ونا بولاق

(يندفع شاهراً مطواته نحو الشرفة ثم نحو باب الغرفة مسرعاً للبحث عن أحمد وهو يصرخ باسمه عالياً)

- المفارقة الدرامية في موقف التسامح :

تكشف المفارقة الدرامية عن شريف على سرير في مستشفى بولاق العمومي في الوقت الذي ظن فيه الجميع أنه قتل بما فيهم أحمد . أما المفارقة الدرامية الثانية في المشهد نفسه ، فتتمثل في اكتشاف شريف بأن الفتاة التي سارعت بنقله إلى المستشفى وتبرعت له بدمها هي (نرجس) ابنة بولاق – حبيبة سعيد – وليست صديقته وابنة الزمالك سوزان . كما توقع شريف نفسه وهو على سريره . يتقارب هذا المشهد مع مشهد (آنيتا) في الفيلم عندما ذهبت لتحذير توني من تشينو الذي سعى للآخذ بثأر برناردو. وإن بدى موقف نرجس هنا أكثر حميمية وأكثر إنسانية ، بما يتناسب مع الطبيعة المصرية . ولأن الثقافتين مختلفتان بين البيئة الأمريكية والبيئة المصرية .

استُبدلت الخانة بالمستشفى ، وزادت جرعة التوتر باعتداء (سعيد) على (شريف) وإصابته بجروح بالغة ونافذة ، وهو ما لم يحدث بالنسبة لـ (برناردو) في الفيلم ، وبذلك تضع نرجس ابنة بولاق أسس المصالحة على نحو تلفيقى .

- جمالية القطع والوصل في المشهد المسرحي :

عندما يدخل الضابط لأخذ أقوال شريف في المستشفى في وجود نرجس يرتفع النصف العلوي من الحائط الخلفي ليكشف عن سعيد .. الذي يدخل مسرعاً ويقفز من الكوبري الذي يفصل بين الحيين في اتجاه بولاق ، ويدخل خلفه أحمد شاهراً مديته ، عابراً الكوبري ليختفي في الناحية المقابلة ، يتبعه حسن شاهراً مسدسه ثم ما يلبث أن يتراجع مع دخول شريف تقوده نرجس ليعبر الكوبري خلف حسن ، ووراءهما أحمد في اتجاههما مع محاولة (فخري) لإقناعه بالابتعاد عن المنطقة . يتوالى عبور الشخصيات. ما بين تحذير (أحمد) ، وبحث (حسن) عنه ، وهروب (سعيد) . وخشية (ليلى) مما يخلق حالة من التوتر الدرامي . يظهر الشاويش (كعب) على الكوبري وقد تجرد من زيه الرسمي معلناً عن استبعاده من الشرطة بعد الذي وقع بين الفريقين.

ولكي يصل المخرج جلال الشرقاوي الحدث الاستطرادي بالحدث الرئيسي في المشهد ، يُسقط الحاجز الخلفي ليعود إلى مشهد المستشفى وشريف راقد على سريره ، **تبدو الجمالية هنا وتتأكد في ابتكار حل مسرحي لمشكلة القطع والوصل السينمائي. (ربط واستمرارية الشاهد المسرحية في مكانين مختلفين في زمن واحد) وفي توظيف المشهد الاستطرادي عبر تقنية القطع والوصل المتكررة** ، ما بين أخذ الشرطة لأقوال شريف والمطاردة على الكوبري التي تتحول إلى مواجهة أحمد لسعيد واشتباك طرفي الفريق من جديد حتى إطلاق ليلى طلقات في الفضاء لفض الاشتباك بتهديدها لطرفي النزاع ودخول شريف ونرجس المفاجئ :

"شريف : اسمعوا يا جماعة. اسمعوا كلكم : أنا جاي النهاردة عشان أعتذر لأخويا سعيد"

ينتهي الحدث بطلب أحمد ليد ليلى من سعيد ، وإعلان حسن موافقته وغناء جماعي راقص يتوج النهاية تتويجاً تلفيقيا:

" الجميع : افتحوا الشباك وغنوا كلكم
للأمل والشوق وحنّوا كفكم
ما على العاشق ملام
بالسلامة والسلام "

الفصل السادس

" المومياء "

سفر التشكيل الدرامى والجمالى فى السينما والمسرح

تمهيد :

عارض وليد عوني فيلم شادي عبد السلام (المومياء) بعرض مسرحي عنوانه : (صحراء شادي عبد السلام) يقول وليد عوني :

" قسمتها إلى ثلاث مراحل الأولى والثانية لعرض المومياء وكانت مرحلة معقدة جداً بسبب تواجد أكثر من عالم داخل العمل .. فهناك عالم وليد عوني .. وعالم طارق شرارة .. وثالث لشادي عبد السلام ومن ثم عالم فيلم " المومياء" الذي يحتوي على مقطوعة كلاسيكية تأليف الإيطالي ماريو ناثمبيني .. قام شادي عبد السلام بقلبها والتقليل من سرعتها فخرج الفيلم تحفة سمعية ومرئية ولهذا اعتمدت في نهاية العرض — الذي يجسد موت شادي عبد السلام — على الموسيقى التي تمثل أصوات الكلمات والضجيج والموسيقى فكانت مقطوعة طارق شرارة مع مشهد إدخال المومياء على المسرح تعبر عن أحاسيس الموت وصعود الروح والخلود وكانت بالنسبة لي من أجمل ما يمكن أن أتصوره لمشهد كهذا فكانت أقرب إلى مقطوعة (الموت يقول لي) لجوستاف مالر " [1]

في هذا الفصل يدور البحث حول مصداقية تجسيد الفنان وليد عوني لذلك التداخل المتناغم بين تلك الرؤى الإبداعية المتباينة ومدى تماسكها وصولاً إلى أسرار الإبداع خلال المقارنة الدرامية والجمالية بين إبداع شادي عبد السلام السينمائي وإبداع وليد عوني المسرحي ودور كل منهما على حده في تفعيل الموسيقى مع التشكيل في إبداع تحفته الفنية لنرى الإبداع وجمالياته بآذاننا ونسمعه بأبصارنا.

غير أن المنهجية تقتضيني الوقوف عند عدد من الكتابات السينمائية والتشكيلية حول فيلم المومياء تسجيلاً لإبداع شادي عبد السلام السينمائي ودور فيلم المومياء في نقل السينما المصرية إلى أعلى الآفاق العالمية .

---

١) حسين بهجت ، مخرج مسرحي يحول النغمات إلى صور (جريدة القاهرة) ع ١٩٩ ، السنة الرابعة. تحقيق مع وليد عوني في يوم الثلاثاء ٢ فبراير ٢٠٠٤م

كتابات حول فيلم المومياء :

على الرغم من الكتابات العديدة التي تناولت فيلم المومياء بالتحليل والنقد الإيجابي ، إلاّ أن أيا منها لم يتعرض لجماليات إخراجه إلا سعد عبد الرحمن الذي توقّف عند بعض اللقطات في تركيزه على ثلاثة محاور هي : (الحركة في عمق الكادر*، تحريك مكونات المنظر والاعتماد على تسويد الشاشة ** ، الاحتفاظ بحجم الممثل ثابتاً في الكادر***) .

ومن تلك الكتابات ما تعرضت له فيولا شفيق [1] حول المصادر التاريخية التي استلهم منها شادي عبد السلام قصته إذ رأت أنه على الرغم من كونه فيلما تاريخيا تدور أحداثه في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي في صعيد مصر إلا أنه لا يستعمل التاريخ بالطرق التقليدية . ومن ناحية أخرى يقول الناقد السينمائي سامي السلاموني تعليقا على مشاهدته لعملية (دوبلاج) بعض عبارات الحوار لفيلم المومياء : " إن هناك أشياء صعبة جدا في فهم هذا النوع المختلف من السينما " [2]

ثم يضيف إن انتشار عرض فيلم المومياء بدأ " يلفت أنظار العالم إلى سينما مصرية مدهشة ومختلفة " . ومن هنا تحول شادي عبد السلام إلى أسطورة عالمية ، وإنه بسبب ذلك النجاح العالمي حيل بينه وإنتاج فيلمه القادم (إخناتون) الذي أعد له كل الدراسات والتصميمات والاختيارات (على مدى خمسة عشر عاما متصلة) فلم ير النور أبدا. وهو ما أصاب شادي عبد السلام بالإحباط الأمر الذي دفعه إلى البدء في إنشاء مزرعة دواجن في المنيا موطن أسرته حتى يتمكن من توفير معاشه، مع أن عروضا كثيرة عراقية وسورية وفرنسية وكندية ، بل إسرائيلية أيضا قدمت إليه من أجل إنتاج (إخناتون) غير أنه رفضها كلها ذلك أن المسؤولين أماتوا روحه قبل أن يغيب عنا بجسده [3]

---

* بهدف تعظيم تذوق الرائي

** في مواقف يراد بها نقل الشعور بالخوف والكرب إلى المتفرج

***بتحريك آلة التصوير لتأكيد نقل لسان حال الممثل إلى المتفرج

١) فيولا شفيق " البحث عن الهوية " (مجلة القاهرة) ع (١٥٩) فبراير ١٩٩٦، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص١٢٠

٢) سامي السلاموني ، " أسطورة الفيلم الأول" (القاهرة) ع١٥٩ ، نفسه ، ص ١٢٣

٣) راجع أيضا : سامي السلاموني في مجلة الإذاعة والتليفزيون المصرية ، ع ١٠/١٨ ، ١٩٨٦م.

ويتساءل محمود مبروك [1] في تحليله لإبداعات " تصميم الأزياء عند شادي عبد السلام : **لماذا التجأ شادي عبد السلام إلى فن النحت بكتله الثقيلة ليحولها إلى عالم الأقمشة ورقائق الذهب ؟ بالرغم من أن فن التصوير يحمل قيما لونية وزخارف أكثر وهذا ما يحتاجه تصميم الأزياء** " وتتواصل أسئلة مبروك وتتابع : " **هل ذهب شادي إلى فن النحت باعتباره فنا ذا ثلاثة أبعاد وهو أقرب في حلوله الفنية إلى الأزياء وهي أيضا فن ذو ثلاثة أبعاد ؟! وماذا عن "الاكسسوارات" إن بعضها رمزي مثل التيجان الملكية** "

وماذا عن الاكسسوارات أو الملابس التي يرتديها الناس في حياتهم العادية ؟

ويجيب مبروك عن أسئلة بحثه إجابات مختزلة إذ يقول : " الاكسسوارات عند شادي " لا تقل أهمية عن الملابس . قد تزيد وهذا ليس بالقليل وشادي يوضح ذلك ليس فقط في التصميم بل أيضا في النص ، حيث يؤكد على أهمية الاكسسوارات وإنها ليست كنوزا للفراعنة كما تسمى اليوم ، وليست هذه الحلي للزينة فقط ، ولكنها تحمل رسالة ذات دلالة عند ارتدائها فهو يؤكد للمشاهد من خلال الصور المرئية واللغة المسموعة ما يفسر هذه التساؤلات".

لا يتوقف مبروك عن طرح السؤال تلو السؤال وكلها أسئلة بحثية تكشف عن تعقيدات عملية اختيارات شادي عبد السلام لألوان اكسسواراته وأزياء شخصيات أفلامه : "هل الحزام الذي يلف وسط الملك له معنى ؟ وكذلك ألوانه ؟ هل القلادات التي تحيط برقبة الفرعون تختلف في معناها عن التمائم التي تتدلى على صدره ؟ هل الألوان التي تحملها الأحجار الكريمة من التركواز الفيروزي أو العقيق الأحمر أو الأخضر أو الأزرق اللازوردي له قوة يؤمن بها المصري القديم ، ولذا يرتديها الرجال والنساء من العامة أو الخاصة ؟

ويجيب مبروك إنه " من خلال تراتيل الدعوات لولي العهد عندما يتم تنصيبه للبلاد ، تتم المراسم ويتقلد هذه الاكسسوارات .

---

١) محمود مبروك . "النحت المصري القديم وتصميم الأزياء عند شادي (مجلة القاهرة) ع١٥٩ . نفسه . ١٣٨.

يصل مبروك في بحثه القصير إلى القول " **لقد استدعى شادي جماليات فن النحت المصري والذي تأتي تعبيراته من الداخل لا من الخارج . فالتمثال المصري لا يتجمل من الخارج بتفاصيل أو ملامح براقة لأن التعبير شيء والتأثير شيء آخر** "

وهو يرى أن شادي عبد السلام قد تأثر بالتعبيرات النحتية المبالغ فيها في تماثيل الفنان المصري القديم وقيمه البليغة ؛ فما كان لشادي سوى الالتجاء للغة النحت للوصول إلى هذه البلاغة. ولا يمكن أن يتم هذا الإبداع إلا أن تسبقه مرحلة إعداد طويلة اهتم فيها شادي بالبحث والدراسة والصنعة والانكباب المضني على العمل حتى يتسنى له أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق خبرته الحسية ، وليعطي لنا أعمالا فنية تشرح لنا كيف يمكن أن تقرأ وتشاهد حضارة مصر القديمة "[1]

وحول موسيقى فيلم المومياء يستخلص د. راجح داود [2] " أن الموسيقى عند شادي عبد السلام ما هي إلاّ لغة أساسية تبدأ مراحل تكوينها مع مراحل تكوين الفيلم الأساسية وليس بعده كما هو شائع . ومن ثم فإن توجه شادي وروحه تطغى على نوعية الموسيقى وعلى أسلوب المؤلف الموسيقي وهذا هو ما حدث تماماً في موسيقى فيلم "المومياء" التي ألفها الإيطالي "ماريو ناشمبيني " ثم إنه يوصّف موسيقى الفيلم والمصاحبات الدرامية الصوتية في مشاهد الفيلم في ست نقاط:

- توازي نسبة الموسيقى مع شريط الصورة
- صعوبة التفريق بين شريط الموسيقى وشرائط الصوت الأخرى – ومعناه تمازج الموسيقى مع الصوتيات الدرامية المصاحبة –
- اعتماد المؤلف الموسيقي الإيطالي ماريو ناشمبيني على الموسيقى المصنّعة **Musique Concréte** اعتماداً أساسياً وعلى أجمل بشرف من البشارف العربية، وهو بشرف للحن عربي راحل استخدمه شادي مُصنّعاً مع موسيقى ناشمبيني ليضفي روح الأصالة الصعيدية على الفيلم.

---

١) د. مبروك ، نفسه ، ص ١٣٠

٢) د. راجح داود ، لغة الموسيقى في أفلام شادي عبد السلام ، القاهرة ، ع١٥٩ فبراير ١٩٩٦ ، نفسه .ص ص ١٤٢ – ١٤٤.

- ❖ استمرار أصوات موسيقية خفيضة زنّانة في كل فترات صمت الحوار أو صمت الموسيقى وهو طنين خفيف (زن) يسري بين طيّات الجسد . داخل روح شادي وأرواح متلقي الفيلم.
- ❖ ميل شادي إلى استخدام نماذج موسيقية قصيرة جدا بطريقة **Light Motive** لخدمة الجو الدرامي والنفسي للصورة.
- ❖ وهو يحصر الموسيقى والصوتيات الدرامية والجمالية المصاحبة للصور السينمائية عبر أحداث الفيلم في المشهد الافتتاحي – مشهد الجنازة – مشهد مركب الآثار – مشهد غيبوبة ونيس – المشهد الختامي) ما بين (الزنة الموسيقية ذات التردد العالي والتردد المنخفض – حسب كل موقف – والرياح والصوت البشري وصوت المركب والموتيف الموسيقي) "

وحول حركة التكوين في الكادر السينمائي في فيلم (المومياء) كتب محمد إبراهيم عادل [1] تحت عنوان (المومياء بين التشكيل والتجسيد) يقول : " يضفي اللون وتشابك البقع اللونية غير المشبعة وكتلها على سطح كادراته . مما يكسبها طابعا ديناميكيا مسيطرا عليه تماما. وبالذات ألوان السطوح المغمورة بلون موضعي . مقترن بالتدريج بلون الذهب الأصفر. الذي تومض فيه بقع من الألوان البنية الداكنة تحت غلالة من اللون الأزرق المغلفة للصورة بوجه عام . ويخلق تيارا نابضا على سطح الكادر ومجسدا لحجم عناصره. ليعطي البناء المعماري ، ليس فقط للعناصر الداكنة في التكوين ، بل أيضا لعناصره الحية من الممثلين ، الأمر الذي وحّد الطابع التكويني للكادر ، في صيغ معمارية تتفاوت بين الرشاقة والصلابة ، حكمها الدرامي ، وأضفى الطابع المصري الخالص على مسطح الشاشة "

ويضيف " إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التي تزين معظم مشاهد الفلم . قد أوجد لها المصور حلها الفني بأن تم التصوير في ضوء السماء بعيدا عن ضوء الشمس المباشر . فضلا عن تلك المشاهد التي يحددها ضوء الشمس المباشر والساطع في جنوب الوادي "

والمدقق في هذه التكوينات لابد وأن يلمح محاولة السعي إلى إخضاع المكان للزمان ، حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذي يسرده العمل في المشهد . أما العناصر الأساسية التي ترسخ حركة الزمن ، فقد تكون خطوط التركيب واتجاهاته ؛ شدة ميلها وإيقاعاتها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة حركة عين المشاهد على سطح الكادر . كما

---

١) محمد ابراهيم عادل . المومياء بين التشكيل والتجسيد . (القاهرة) ع ١٥٩ . نفسه . ص ١٨٨.

ساعد ذلك الإيقاع الهادئ الذي تميز به الفيلم ، على محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المتقطعة من السياق العام للحدث. وهذا ما منح كادرات شادي حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيّدة هي تلك الباردة الثقيلة المثلة لملابس المثلين .

هكذا وظف شادي عبد السلام الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الزمني بين العناصر التشكيلية والحدث الدرامي ومعايشة لحظة الفعل ولحظة إعادة تركيب مشاهد الفيلم مما عمّق عملية المشاهدة في الإبانة عن المكان من خلال الزمان ، وعمق الخلفية الثقافية لعناصر التكوين من خلال دور الكادر في فكر شادي نفسه ومصوره عبد العزيز فهمي في التقاط العلاقة الداخلية النفسية والسلوكية بين الإنسان والطبيعة والإنسان على مستوى (الأنا) وعلى مستوى (الآخر) في لقطات (بورتريهات) شديدة الشاعرية في تعبيرها عن شاعرية ثنائية الجمع بين الفراغ والإنسان غارقا في الفضاء العريض الممتد ، **بما يجسد تعبير الفنان شادي عبد السلام عن أبطاله وبما يؤكد أنه يسكن داخلهم كما يسكنون بداخله.**

أما سعد عبد الرحمن [1] فيكتب عن (روعة المرئيات في المومياء) فيتوقف عند ست سمات يقرر فيها أهم السمات الجمالية للصور التي يتألف منها الفيلم ويحددها كالآتي :

أولاً : توافر الصفة السينمائية للصور التي يتألف منها الفيلم.

ثانياً : الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين في الصور السينمائية.

ثالثاً : الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر (أناس) غير عاديين.

رابعاً : الشد الكهربي * القائم بين كل لقطة والتي تليها.

خامساً: احتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس.

سادساً: الاستغلال المتميز للقاءات المباشرة في الفيلم.

ويرتب سعد عبد الرحمن على تلك السمات التي وصفها بالجمالية أن المتفرج يخرج منها "بروعة المرئيات إلى حد خيالي في هذا الفيلم " [2]

وألاحظ أن سعد عبد الرحمن قد قصر تعريفه للجمالية على (نزع الألفة) عن الحدث وعن الشخصيات وعلى الجو الشعائري والطقسي ، وعلى تجويد المرئيات والربط الإيقاعي للقطات بعضها في إثر بعض فيما أسماه "الشد الكهربي القائم بين كل لقطة والتي تليها " **ولا أجد**

---

١) انظر : سعد عبد الرحمن "روعة المرئيات في المومياء" (القاهرة) ع١٥٩ . نفسه ، ص ص ١٩٤ — ١٩٥.

* الشد الكهربي : أي الارتباط الوثيق .

٢) سعد عبد الرحمن " روعة المرئيات في المومياء " ، نفسه.

هـذه المحـددات كافـية للكـشف عـن القـيم الجمالية في التعبير المشهدي الفائق التخييل **عـن جمالـيات هـذا العمـل الـسينمائي ، فلـو قـصرنا جمالـياته على تقنية نزع الألفة. أو توقفـنا عـند مجـرد (توفـر الـصفة الـسينمائية للـصور) لـساوينا بين (المومياء) والكثير من الأفـلام التي تنحو إلى ما هو غير مألوف ، ناهيك عن أن كل الأفلام تتوفر في صورها الصفة السينمائية . وإلا فلماذا يسمى الفيلم سينمائيا ؟!

ومـع ذلـك فـإن تحلـيل سعد عبد الرحمن لثلاث وعشرين لقطة وظفت في الفيلم لتعميق مشهد الـتحول الـذي أصـاب شـقيق (ونيس) بطل الفيلم على إثر مواجهته لعمه وأبناء عمه ولأمه . واتهامـه لهـم ولـوالده يوم وفاته القبيلة التراب بأنهم ينتهكون حرمة الأموات ويتعايشون على بيع ما ينهبونه من صدور المومياوات .

يتميـز هـذا التحلـيل بالدقـة . والـتمكن في التركيز على لقطات أربع عشرة لقطة منها تتحرك فيها الكاميرا خاصة في تفسيره لبطء الإيقاع في حركة الكاميرا في مشهد تحول ونيس إذ يقول: "في المومـياء لـو كـان الإيقاع أسرع لكان المشاهد سيندمج في أسلوب الحدوته سواء البوليسية أو العاطفية " [1]

وذلـك يدخل فيما أشرت إليه وأشار إليه سعد عبد الرحمن نفسه حول نزع الألفة عن اللقطات حـيث يقـول : " فكان لابد من كسر الإيقاع الواقعي واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك " [2]

وهـو هـدف نظـرية التغـريب الـبريختية والعمـود الفقـري في نظرية النقد الشكلاني التي اسـتقى منها بريخت مسار نظريته جنبا إلى جنب مع ما نهله وتأثر به بريخت من نظرية التغريب في فلسفة هيجل الاستلابية.

** التخـيل هـو فعل التلقي . والتخييل هو فعل الإبداع نفسـه ؛ وهو تفسير عربي قديم لمفهوم الإيهام عند اليونان . وهو الوصول بالصورة إلى منتهى حالات الخيال .

١) نفسه .

٢) نفسه ، ص ١٩٦.

أولاً :

شادي عبد السلام وجماليات الإخراج السينمائي لفيلم المومياء [1]

تبدأ الأحداث بتنصيب ونيس (الممثل أحمد مرعي) زعيماً للعائلة بعد موت والده فيكتشف ونيس مع ابن العم الأصغر أحمد (الممثل محمد عبد الرحمن) حقيقة مصدر رزق القبيلة فيتمرد أحمد على العائلة بسبب قيامها بسرقة المياوات فيتم قتله. ولكن مندوبي الآثار يصلون للتحقيق في سر سرقة المياوات ، وفي النهاية تتنازع ونيس مشاعر متناقضة بين الوفاء لعائلته وواجبه الوطني ،* فينتصر الواجب الوطني حيث يعترف ونيس لكبير البعثة عن مكان المخبأ ليتم نقل المياوات تحت حراسة مشددة من الشرطة .

أحداث الفيلم مأخوذة عن قصة اكتشاف مخبأ المياوات بالدير البحري عام ١٨٨١م أي في عهد الخديوي توفيق وقبل احتلال الإنجليز لمصر بعام واحد* .

جماليات الإخراج في المشهد الافتتاحي :

بلقطة (بان Pan) * طويلة تقرأ عدسة الكاميرا ببطء ونعومة جدارية فنية محاكية للجداريات الفرعونية من حيث المستويات الأفقية المتوازية حيث تنقسم الصورة

---

١)عن قصة قبيلة الحربات التي تعيش على سرقة ما في بطون الجبل من مميات لفراعين مصر .أنتج في (٢٧ / ١ / ١٩٧٥م)

* وقام بتمثيل أفراد قبيلة الحربات كل من : أحمد مرعي في دور ونيس – عبد المنعم أبو الفتوح في دور العم – عبد العظيم عبد الحق في دور القريب – أحمد حجازي في دور الأخ – زوزو حمدي الحكيم في دور الأم – أحمد خليل في دور ابن العم الأول – حلمي هلالي في دور ابن العم الثاني – محمد عبد الرحمن في دور ابن العم الثالث .

وقام بتمثيل أدوار أفندية الآثار كل من : أحمد عنان في دور البدوي بك – محمد خيري في دور أحمد كمال – جابي كراز في دور ماسبيرو .

وقام بأدوار تجار الآثار كل من : شفيق نور الدين في دور أيوب – محمد نبيه في دور مراد – محمد مرشد في دور الغريب

نادية لطفي في دور زينه

صمم الأزياء : شادي عبد السلام وساعده محمد عزت

صمم المناظر : صلاح مرعي

قام بعمل النماذج المطابقة للتوابيت الفرعونية الموجودة بالمتحف المصري والمنقولة من مخبأ المياوات بالدير البحري عام١٩٧١

صلاح مرعي – أنسي أبو سيف – بهيج المصري – مجدي ناشد – نبيل الوراقي – مرزوق حمدي .

المشرف الفني للإكسسوار : جابي كراز ومساعده بهيج حسنين

مونتاج الفيلم : كمال أبو العلا ، وساعدته : رحمه منتصر

مدير التصوير : عبد العزيز فهمي

القصة والسيناريو والحوار والإخراج : شادي عبد السلام

* اللقطة (بان Pan) : تتحرك فيها الكاميرا أفقياً يميناً أو يساراً مع ثبات البعد في الكادر.

في الجدارية إلى أربعة مستويات هي أربعة خطوط أفقية متوازية حيث تتجسد حالات ابتهال ديني جماعي وفردي في مواكب تقديم القرابين أو طقوس التحنيط المقدسة .

فـي المـستوى الأول : تقرأ عين الكاميرا تكويناً هرمياً مرسوماً لتدرج بشري هرمي نسوي يتشكل من ضلعين مائلين يجسد في بدايته تكويناً حركياً لستة راقصات فرعونيات واقفات ومحصورات ما بين .. راقصة راكعة أمامهن في حالة ابتهال وخلفهن راقصة أخرى راكعة في حالة ابتهال أيضاً ووجهها في الاتجاه الآخر أمام ثور . والتكوين عبارة عن تماثل هرمي ناقص على هيئة شبه المنحرف وهو من حيث دلالة حركة ركوع أول فتاة في ذلك التكوين في اتجاه معاكس لوجهة الفتيات يدل على حمد الآلهة على ما فات ومضى ، ومن حيث حركة ركوع آخر فتاة في بداية طابور تقديم القربان (للثور) يدل على حمد الآلهة على كل ماتقرره مستقبلاً .

الضلع الأيمن: يبدأ متدرجاً من أسفل إلى أعلى فتاة راكعة مبتهلة تتلوها فتاة واقفة تعقبها فتاة ثالثة واقفة يعقبها رجل أكثر طولاً ، والجميع يقدمون القرابين للكاهن الموجود على قمة هذا التكوين الهرمي .

أما الضلع الثاني الأيسر : للتكوين الهرمي نفسه، فيتكون من أربع فتيات راكعات خلف بعضهن في خط واحد على مستوٍ أفقي واحد يرفعن أيديهن اليمنى في اتجاه الكاهن الذي يشكل قمة ذلك التكوين الهرمي . وكلا الضلعين المتدرجين في ذلك التكوين الهرمي أحدهما يقدم القرابين والآخر يقوم بمراسم الخشوع.

وفـي المستوى الثاني : خلف الضلع الأيسر للتكوين الهرمي للمستوى الأول نفسه تقف فتاه في وضع ثبات أمام حيوان . وهو لون من ألوان التنويع في تصوير طقس تقديم القربان . فهو تقديم فردي لمن هو أكثر مقدرة وثراء من حيث المضمون ، والتنويع في الصورة عنصر من عناصر صنع الجماليات .

وفي المستوى الثالث : تركع فتاة أخرى وتمد ذراعيها للأرض في مواجهة مومياء . ونفسرها بدلالة طقسية على تقديس الموتى .

أمـا المـستوى الـرابع : فتقف فتاه أخرى كمثيلتها التي تقف في المستوى الثاني وخلفها أربع فتيات راكعات في خط أفقي . وذلك تكوين للطقس الأكثر قرباً من حالات الخلاص والسمو. والجدارية في عمومها تجسد تنوعات أربعة للطقوس الدينية .

جماليات التصوير الجداري للمشهد الافتتاحي :

تتمثل في هذا الجزء من الجدارية كل خواص فن التصوير المصري القديم بكل جمالياته ، حيث خاصية التصوير الأفقي التي تميز بها التصوير الفرعوني بعامة ، وتبرز أيضاً جماليات هذا التصوير في تنويع التكوينات ؛ فكما رأينا في المستوى الأول تكوينا هرميا حيث الابتهال وتقديم القرابين والتماثل غير التام حيث يغاير ضلع التكوين الهرمي الأيمن ضلع التكوين الهرمي الأيسر . فالأيمن يتكون من فتيات واقفات مع تدرج ، والأيسر فتيات راكعات وجميعهن في حالة تضرع وتقديم للقرابين .

والتكوين من حيث الشكل قائم على التوازن ارتكازاً على نقنية التماثل غير التام بين ضلعي ذلك التكوين الهرمي.

وذلك التماثل القائم بين هم من في ضلعي ذلك التكوين الهرمي هو تماثل غير تام ، فالفتيات في الضلع الأيسر راكعات والفتيات في الضلع الأيمن واقفات ، غير أن محتواه يشكل تماثلاً تاماً فالجميع في حالة تضرع.

ويبدو التماثل التام في الشكل في أن العدد في الضلع الأيمن يتكون من أربعة فتيات وفي الأيسر أربع أيضاً . وكما في الموسيقى حيث تعتمد الموسيقى السيمفونية على التركيب اللحني في خطوط لحنية متعارضة وأخرى متوازية *.

- التوازن ودوره في خلق جماليات الصورة :

نلاحظ التماثل غير التام أيضاً في القراءة الممتدة للقطة نفسها لصفحة التصوير الجداري لافتتاحية الفيلم. حيث نرى تكويناً حركياً لستة راقصات فرعونيات محصورات ما بين راقصة راكعة أمامهن في حالة ابتهال و أخرى راكعة خلفهن في الاتجاه الآخر .

كما أن هناك تماثلاً آخر بين التكوين في المستوى الأول في اللقطة الاستعراضية نفسها والتكوين التالي له في نفس المستوى ، وهو تماثل غير تام باعتبار أن التكوين الأول هرمياً في حالة ابتهال – من حيث الموضوع – والثاني هرميا غير تام (شبه منحرف) من حيث الشكل أيضاً وفي حالة ابتهال من حيث الموضوع أيضاً .

---

* تعتمد الصورة في الجدارية الفرعونية الأثرية (الحقيقية) والصورة – هنا – على التصوير ذي الخط الأفقي المتصاعد بميل نحو السماء العريضة وعلى أشكال ذات خطوط متعارضة وأخرى متوازية في اللوحة الواحدة .

وهذا ما يتضح من أسلوب التنويع والتداخل ما بين الأشخاص على خط أفقي وعلى خط رأسي في نفس الوقت. كذلك تظهر في الصورة تقنية التماثل التام من خلال وجود كل شخصية منفردة سواء كانت لإنسان أو لحيوان في مربع قائم بذاته مع تجاوره أفقياً أو رأسياً مع غيره في الجدارية ككل .

وفي المستوى الثاني من اللقطة القارئة للجدارية: تكوين على خط أفقي يمثل أحد الرجال في حالة وقوف وخلفه طابور من الأولاد الصغار (إحدى وعشرين) طفلاً وينتهي برجل يقف ناظراً في الاتجاه المعاكس لطابور الأطفال .

إلاّ أن الإطار الجمالي للجدارية ككل يتشكل في التوازن الدقيق بين الكتلة والفراغات بما يريح عين الناظر ولا يحيد ببصره خارج الجدارية . إن تقنية التوازن في التكوين ارتكازاً على عنصر التماثل التام وعنصر التماثل غير التام ، تشكل الجانب الرئيسي من جوانب جماليات الصورة الفنية.

- التكرار ودوره في خلق جماليات الصورة :

التكرار بوصفه ثيمة هو أيضاً من عناصر صنع الجماليات في التصوير الفرعوني كما يتضح في الجدارية المحاكية مع التنويع وعنصر التماثل والتقابل مع عنصر التضاد في خلفية واحدة يتدرج لونها بشكل عام ما بين الزرقة والخضرة ، بما يوحي بالأفق المتسع العريض واللانهائي للكون.

ومن الملاحظ في تقنية التصوير السينمائي للمشهد الافتتاحي لفيلم المومياء أن كاميرا التصوير تتحرك ببطء في (بان **Pan**) طويل في مستو أفقي من بداية الجدارية إلى نهايتها حركة أفقية بطيئة تماماً كما يتحرك معها المشاهد لتلك اللوحة. و تكمن الجمالية هنا في كون الكاميرا هي المشاهد الذي يدقق النظر إلى الجدارية ؛ **إذ أحل المخرج الكاميرا محل المشاهد الزائر للمكان عند مشاهدته لإحدى الجداريات** . تمثل هذه الجدارية بردية " بنجم " التي عثر عليها في مخبأ المومياوات بالدير البحري والتي تجسد طقوس التحنيط.

غير أن الجدير بالنظر من خلال استعراض هذه اللقطة العامة التي يبدأ بها المشهد الافتتاحي للفيلم هو اعتماد المونتاج على تقنية المزج بين استعراض الكاميرا البطيء للتصوير الجداري واجتماع المسؤولين عن الآثار في مصر بأزيائهم العصرية التي تمثل فترة حكم الخديوي توفيق في ١٨٨١م . حيث تتداخل صورة الجدارية مع صورة رجال الآثار المجتمعين حول مائدة مستديرة لتصبح الجدارية في خلفيتها ثم تتلاشى بالتدريج لتتحول إلى لقطة متوسطة تسجل اجتماع عدد من رجال الآثار الجالسين حول مائدة مستديرة ليلاً. يتوسط تلك المائدة مصباح يضيء المنضدة ويقف في منتصف أعلى التكوين

الدائري في خلفية اللقطه (البدوي بك) كبير رجال الآثار والتكوين بذلك وإن اتخذ شكلاً دائرياً لكنه يتسم بالهرمية نتيجة لوقوف البدوي بك في الخلفية .

تبرز جماليات الإطار الإخراجي ما بين اللقطة الأولى (الجدارية) التي تعكس التكوينات الأفقية في التصوير الفرعوني واللقطة الثانية التي تعكس طبيعة تكوينات الدوائر التي هي أنسب لطبيعة المجتمعات المدنية حيث تتكون من العديد من الدوائر الحكومية . وكذلك تعكس حالة الانغلاق التي تعيشها المجتمعات الحديثة في مقابل حالة الانفتاح على الطبيعة والكون والآفاق العريضة التي عاشها الفراعنة .

ومن الملاحظات المهمة التي تعكس الحس الجمالي للمخرج وتعكس تيار الوعي عنده انتقال الكاميرا في لقطة قريبة لأحد رجال الآثار الجالسين حول المنضدة وبيده ورقة يقرأ منها وأمامه مباشرة على المنضدة لوحة التصوير الفرعوني التي تحوي بردية "بنجم" التي استعرضتها الكاميرا بوصفها جدارية في بداية الفيلم . غير أنها تظهر في وضع مقلوب بالنسبة للمشاهدين لتصبح في وضع مناسب لبصر ذلك الجالس على رأس المائدة المستديرة بما يوحي بأنه يترجم كلماتها. ولكي تتضح هذه الفكرة جعل المخرج رجل الآثار هذا ممسكاً بورقة من أوراق العصر الحديث ليقرأ منها ما ترجمه من البردية إلى لغة عصره .

ومع أن اللقطتين الأساسيتين التي يبدأ بهما الفيلم متباينتان تبعاً لتباين الحياة الفرعونية بطقوسها عن الحياة المصرية الحديثة في عصر الخديوي ؛ إلا أن الخطاب الذي يحمله صوت الراوي خطاب متصل ؛ بمعنى أن الصوت هو نفس الصوت الذي بدأ مع استعراض الجدارية الفرعونية بطقوسها الماثلة في اللوحة ممتداً إلى العصر الحديث . وذلك توكيداً لوحدة الخطاب الديني القديم والحديث ،الذي جاء فيه على لسان ماسبيرو وفق نص السيناريو[1] :

" ليل / داخلي

ركن بالمتحف المصري

صوت ماسبيرو : لك الخشوع يا رب الضياء أنت يا من تسكن في قلب البيت الكبير ..

---

[1] شادي عبد السلام . سيناريو فيلم المومياء . الفيلم نفسه . نص السيناريو مجلة (القاهرة) الهيئة المصرية العامة للكتاب . ع (١٥٩) فبراير ١٩٩٦م ص ٢٥٦

يا أمير الليل والظلام . جئت لك روحاً طاهراً فهب لي ...

(مزج طويل)

مجلس علماء الآثار في ملابسهم الداكنة وطرابيشهم الحمراء جالسين حول منضدة اجتماعات في قاعة واسعة .

.. فَمٌ * أتكلمُ به عندك . وأسرع لي بقلبي ..

يوم أن تتثاقل السحب ويتكاثف الظلام (كتاب الموتى فصل ١٩) " [1]

ملاحظات تحليلية جمالية للقطات الفيلم :

في رسم "الخمسة وخميسة" على جانب المركب :

علامة أيقونية كقيمة تراثية في المعتقد الشعبي مفادها الحماية من العين والحسد وتصويرها على جانب المركب كشعار لمن يركبونها يدل على أن هذه المركب بمن فيها تحفظهم الآلهة من عين الحسود.

أما حركة المركب مع ثبات عدسة الكاميرا على جانبها فإنها قد أعطت إمكانية تأثير اللقطة (بان) ، ومن ناحية ثانية عبرت اللقطة عن الانتقال من الخير إلى الشر حيث بدأت اللقطة على جانب المركب بمساحة بيضاء صغيرة تخللتها كفّان على هيئة التميمة الشعبية (خمسة وخميسة) بلون أسود ثم بقية المركب باللون الأسود وتلك دلالة على القليل من الخير المتوقع من تجار الآثار المهربة.

تظهر جماليات تتابع اللقطات التبادلية حيث تبرز تكاتف أبناء العم مع بعضهم في سرقة كنوز الآثار بينما ونيس يبدو وحيداً في الصحراء . وتتحقق الجمالية هنا في التباين بين التكوين التآمري الجماعي والموقف المنفرد الصحيح بين الأغلبية المعتدية المعدومة الضمير والأقلية ذات الضمير المتيقظ الحي.

كما أدت اللقطات البانورامية الممتدة عبر الصحراء إلى إظهار ونيس كحجر في بحر من الرمال في تضاد مع اللقطة المتضادة التي تتقاطع مع اللقطة الأولى في تعبيرها عن الضيق الشديد دلالة على تكتل المتآمرين.

---

* فماً

١) شادي عبد السلام ، سيناريو فيلم المومياء ، الفيلم نفسه ، نص السيناريو ، مجلة (القاهرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع (١٥٩) فبراير ١٩٩٦م ، ص ٢٥٦ .

كما تحقق اللقطة التبادلية بين الطيور المرفرفة والمتنقلة فوق أسطح المنازل وفوق رأس ونيس عنصر توكيد لحالة التحرر ، تماماً كما تحقق لقطة المقابلة الثلاثية بين مراد وبنتي عمه . وأولاد العم الثلاثة روح المؤازرة التآمرية لأبناء العم المعتدين على تراث الأجداد.

ومن الملاحظ أن المخرج دائماً ما يصور ونيس في لقطات بعيدة (بانورامية) تظهره وحيداً ومن حوله فضاء السماء أو الجبل ، والطيور تحلق في الفضاء توكيداً لحالة الانفلات من قيود مجتمع القبيلة وأفقها الضيق. والتوكيد على تقنية ذات دلالة في صنع الصورة الجمالية إلى جانب إسهامها في صنع التأثير الدرامي.

ويجسد التوكيد في العديد من الصور حالة الاغتراب عند ونيس . فمن تصويره بين التماثيل والمعابد للدلالة على أنه مغترب عن عالم قبيلته وأنه ينتمي إلى عالم الأجداد ؛ إلى تصويره في توحده مع الطبيعة واغترابه عن مجتمع قبيلته المنغلق باعتباره مجتمعاً نفعياً في مقابل مجتمع غير نفعي، يقظ الضمير، يمجد التاريخ الوطني والقومي .

وتتمثل جماليات الصورة في اللقطة البانورامية لونيس في الصحراء الشاسعة واللقطة المتوسطة له بين التماثيل الضخمة في النسبة والتناسب فهو بصفته كتلة ضئيلة جداً بالنسبة للأفق وبالنسبة لتماثيل المعبد التي يقف بينها .

أما جماليات توظيف الألوان فتظهرفي الزي الذي يرتديه ونيس حيث تقنية التضاد في وحدة الزي بمكوناتها اللونية البيضاء والسوداء . فالزي من الداخل أبيض ومن الخارج أسود للدلالة على نقاء داخله في مقابل محيطه الأسود. بينما كانت أزياء قبيلته بالكامل سوداء للدلالة على سوء قبيلته وشرورها .

تجسدت حالة الاغتراب أيضاً في شخصية الغريب التي تظهر فجأة من بين التماثيل وكأنها بعثت فلاحاً مصرياً عصرياً في زي أبيض رمزا للسلام والأمن المغترب ، في مقابل زي ونيس الأسود من الخارج والأبيض من الداخل ، وكأن المخرج يريد أن يجسد حالة الازدواج لدى شخصية ونيس فهو موزع من الداخل ما بين الانتماء القبلي الذي يرمز له زيه الخارجي الأسود واللاانتماء القبلي الذي تجسده شخصية

الغريب باعتبار انتمائه لتلك القبيلة التي تدمر تراثها من أجل نفع وقتي ومادي ورفضه لسلوكها هذا متمثلاً في شخصية الغريب التي تشكل الجزء الخيّر والرافض لممارسات القبيلة . وكأن الغريب هو الشخصية المثالية التي يتمنى ونيس أن يكون على شاكلتها . وتلك صورة درامية رمزية وجمالية في الوقت ذاته حيث تقوم على تقنية التناقض في وحدة الصورة والتناقض في وحدة الشخصية بين الواقع والمأمول.

ولأن ظهور هذه الشخصية ظهورا استثنائيا ، فهي تظهر بشكل فجائي من بين التماثيل الضخمة لتلتحم مع شخصية ونيس الأصل . فهي لا تحمل اسماً ولكنها تحمل صفة (الغريب) دلالة على ما في داخل ونيس من غربة وانفصال واغتراب عن واقعه المعيش. إنه قرين ونيس أو رفيقه الخيالي (كدلالة على براءة الطفل في ونيس وكما يسميها علماء نفس الطفل)[1]

وحتى اسم ونيس نفسه يحمل دلالة مزدوجة . فهو اسم يتخذه المسلمون والأقباط ؛ فكأن المخرج يريد أن يجعله رمزاً للوحدة الوطنية بين عنصري الأمة المصرية (الإسلامي والمسيحي) كما أن اسم ونيس يحمل دلالة القرين من المؤانسة والأنس .

مثل هذه الثنائية تتكرر أيضاً عند ونيس الموزع بين الإنتماء واللاانتماء أو الوحد الانتماء من حيث الاسم .

كما هناك ملحوظة مهمة في تأكيد هذا التفسير ، وهو أن كلا الممثلين القائمين بدور ونيس ودور الغريب شبه متطابقين تقريباً من حيث الحجم والملامح والشكل ، مع ملاحظة أن غطاء الرأس الخاص بكل منهما وإن اختلفا في اللون إلاّ أنه واحد من حيث الشكل ، مع مغايرة لأغطية رأس كل أعضاء قبيلة ونيس (الحربات).

جماليات تكرار الأطر :

تميل جماليات الصورة في فيلم المومياء ميلاً ظاهراً من حيث تكوينها وتقنيات التوازن بين الكتلة والفراغ ، ومن حيث تأسيس التكوين الإطاري لخط الأفق فيها ميلاً موازياً لخط الأفق تماماً كما هو ثابت في فن التصوير المصري القديم . ومن الأمثلة على ذلك تلك اللقطة التي تجمع بين ونيس والغريب إذ نجد الغريب يسير في اتجاه رأسي

---

١) د. أبو الحسن سلاّم ، مسرح الطفل (النظرية – النص – العرض) (فكرة الرفيق الخيالي) ، الإسكندرية ، دار الوفاء ، ٢٠٠٣.

متقدماً على ونيس بعدة أمتار في اتساع مسطح صحراوي عريض يصعد تدريجياً نحو تلة عالية وفي المستوى الأبعد على امتداد بصرهما يقف عدد من العسكر على بعد في خط أفقي بملابسهم البيضاء كما لو كانوا سداً أو مانعاً لمسيرتهما . وعلى نفس خط العسكر الأفقي يقف أمام العسكر قائدهم . وعلى المستوى الثالث فوق الهضبة صف من الخيام البيضاء، التي يتشكل منها مجتمع عسكر الأمن.

وهذا قريب من مستويات التصوير التي ظهرت في الجدارية الفرعونية التي شكلت المشهد الافتتاحي للفيلم .

وتكشف هذه لقطة الجدارية عن مدى التوازن في الصورة بين الكتلة والفضاء العريض بما يريح عين الناظر إليها كما هو الحال في الجدارية الفرعونية . كما تكشف عن جماليات تكرار محاكاة الإطار التراثي للتصوير الجداري الأفقي في الفن الفرعوني.

هذا عن جماليات الشكل حيث تجتمع الخطوط المتناقضة والألوان في وحدة التكوين وكذلك الكتلة والفضاء في وحدة الصورة خلال اللقطة السينمائية المحاكية للفنان المصري القديم.

- **جماليات الموضوع :**

وتتمثل في بعدين :

البعد الأول : دلالة سبق شخصية الغريب بزيه الأبيض لونيس بزيه الأسود حيث توحي بأن دليل ونيس هو الخير الذي بداخل ونيس نفسه ورغبته في تحقيق الأمن والسلام .

البعد الثاني : يتمثل في أن هذا الدليل (الغريب) في مسيرته يتجه نحو السلطة القادرة على حماية الآثار والحفاظ عليها وهي المتمثلة في قوة الشرطة التي اصطفت في نهاية الطريق الذي سلكه ونيس مقوداً بالبعد المضيء داخله بروح حبه لتراث أجداده فالسلام يتحقق بالقوة في مواجهة القوى المعتدية على التراث .

ويستنتج الباحث مما تقدم أن مصادر الجماليات في الصورة في فيلم المومياء فرعونية من حيث تكوينها وتشكيلها .

أما مصادر الجمال من حيث الموضوع فتتمثل في تعادل الشكل في الصورة مع المضمون حيث التوازي بين قيادة الخير للشر وقيادة المضيء للمظلم .

ولأن المقابلة تعد من عناصر صنع الجماليات في الصورة ، فهي تتكرر في مواضع عدة من فيلم المومياء .. فبداية من المشهد الافتتاحي بين الجدارية والبردية في اللقطة التالية لها.

وأيضاً تتكرر المقابلة بنفس التكنيك بين لقطات بانورامية للطبيعة وللجبال في تلك المنطقة واللقطة التالية لها حيث تنتقل الكاميرا لتركز على خريطة لنفس تلك المنطقة الأثرية منبسطة على المنضدة أمام المفتش الأثري وزملائه.

كذلك تشكل اللقطات الثنائية المتكررة واحدة من عناصر الجماليات في فيلم المومياء . فهناك ثنائية ونيس والغريب . وثنائية المفتش أحمد كمال والضابط القائم على حماية بعثة الآثار توازٍ بين حماية ونيس داخليا وحماية خارجية لعالم الآثار .

ومن جماليات تلك الصورة القائمة على الثنائيات المتناظرة – من حيث الوظيفة الدرامية وهي حماية الآثار – أن المخرج يجعل كل من المفتش أحمد كمال والضابط يسيران في اتجاه واحد نحو الجبل القريب منهما والكاميرا تصورهما من خلفهما مما يؤكد المعنى السابق بأن كل اكتشاف يحتاج إلى حماية تلازمه وأن رجال الآثار في حاجة دائمة إلى حماية .

- جماليات تكرار اللقطة البانورامية :

إن الطبيعة في اللقطات البانورامية تلازم شادي عبد السلام في فيلم المومياء . فكثيراً ما يصور شادي عبد السلام في هذا الفيلم الطبيعة في لقطة بانورامية شاملة ليؤازر بها حواراً للشخصية كما يفعل في اللقطة التي يصور فيها الوادي الممتد بأشجاره وأرضه الفسيحة التي تختلط فيها الخضرة بالصفرة وتجمعات البيوت والمعابد المتناثرة هنا وهناك في صورة لا يحدها سوى الأفق العريض ؛ لتظهر جمالياتها في هذا التمازج الغريب والطبيعي بين الكتل المتناثرة والمتناسقة مع فضاء فسيح ، والتناسق بين ألوان الصورة التي يغلب عليها اللون الأخضر حيث الزراعة ويقل فيها اللون الأصفر حيث الصحراء والرمال ، ويشكل الأفق خلف المعبد الكبير أو خلف منازل فلاحي النوبة امتدادا لحبه اللانهائي والمجهول لتلك الطبيعية الفريدة .

جماليات المنظومة التكاملية للصورة والصوت:

ومن جماليات الصورة في الحوار وصفه لمقابر أحمس وابنه أمنحتب الثاني لأنه في مروره عليها يراها صامتة ومظلمة لأنها خاوية من مومياواتهم وهي هنا تشبه كما يقول :

تقابل تلك اللقطة مباشرة اللقطة التالية للوادي والمعابد متناثرة كما لو كانت أشلاء ، **فكأن جسم الحضارة الفرعونية مبعثرة أشلاء في الوادي وكما لو كان الجبل الذي يجب أن يحتضن قبورهم قد تقاعس عن حمايتها فنهبت ، وكما لو كانت معابدهم مجرد جروح في بطن الجبل وكأنها كائن حي بينما المقابر المنبوشة كالجروح .**

أما وقد وضع رجل الآثار يده على المخاطر التي تتهدد المومياوات فإنه ينقلها للوجه الآخر للحماية وهو الضابط . فهذان الاثنان : **الأثري أحمد كمال والضابط يمثلان وجهين لعملة واحدة وهي السلطة بوجهها الثقافي المنوط به إبراز هوية الأمة من خلال آثارها ، والوجه الآخر هو الوجه الأمني المنوط به الحفاظ على تلك الهوية من** السرقة والضياع .

- الموسيقى المصاحبة بين الدرامية والجمالية :

يتجسد ارتباط البعد الجمالي بالبعد الدرامي في الموسيقى المصاحبة في فيلم المومياء خلال انبعاث الموسيقى الجنائزية متلازمة مع لقطة بانورامية للوادي ، حيث تكوينات بشرية تتخذ خط الأفق أيضاً في الصورة التي تضم القبيلة وخلفها الجبال وهي تصطف إذ تشيّع رأس قبيلة الحربات (والد ونيس) المتوفى فور انتهاء رجل الآثار من التحسر على ملوك مصر الفراعنة العظام (تحتمس وسيتي) ومن قبلهما (أمنحتب ووالده تحتمس) **لتأكيد فكرة يقين الموت .**

جماليات فكرة التردد :

تظهر فكرة التردد في حركة ونيس عند شروعه في الإبلاغ عن أفعال قبيلته ضد المقابر الفرعونية ، وتتجسد الفكرة تشكيلياً كمعادل للمعنى لأن الموقف الدرامي قائم على التردد حيث يقترب ونيس من السفينة التي بها الضابط ورجل الآثار ومع أنهما قد رأياه يتقدم نحوهما إلاّ أنه يتراجع ، فهو لم يجرؤ على كشف سر القبيلة في اعتداءاتها على المومياوات والمعادل التشكيلي لفكرة التردد يتمثل في لقطة قريبة تظهر تقاطع لوحين من الخشب على شكل (**X**) حرف إكس، غير أن أحد أضلاع ذلك الحرف يبدو مكسوراً أو غير كامل ، وهو يفصل بين ونيس والأثري والضابط. وذلك يشي بدلالة

الامتناع الجزئي أو المؤقت عن المضي فيما هو مقدم عليه وهو إفشاء سر القبيلة وفيه تأكيد لحالة المعاناة الداخلية أو التناقض الذي لم يحسمه بعد.

جماليات الأزياء بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية :

تلاحظ لي أن ضابط الشرطة المرافق لرجل الآثار يرتدي زي الشرطة الرسمي ذا اللون الأبيض . ولأن زي الشرطة ذا اللون الأبيض مخصص فقط لرجال الشرطة في القاهرة والجيزة والإسكندرية أما بقية المناطق ومنذ القدم (في العصر الملكي السابق) فهو اللون الكاكي بما في ذلك منطقة الصعيد التي تدور فيها أحداث فيلم المومياء . وبذلك فقد غاير لون زي الضابط المرافق للأثري للون المخصص لأزياء الشرطة في تلك المناطق . وهنا لجأ المخرج شادي عبد السلام إلى الحقيقة الفنية بديلاً عن الحقيقة الواقعية الاجتماعية المعيشة . خاصة ما صرّح به الضابط نفسه لمفتش الآثار حول طول متابعته الدقيقة لقبيلة الحربات التي تستولي على المناطق الجبلية التي تحوي الكثير من المقابر الفرعونية . وهو أمر يستلزم بالضرورة ألاّ يثير وجوده الشبهات عند هذه القبيلة التي يراقبها منذ زمن ويعرف عنها الكثير حيث يرجع تاريخها لخمسة قرون ، وذلك مما يدل على متابعة بحثية دقيقة من هذا الضابط لتلك القبيلة . فمن المفترض أن يرتدي زي رجل الشرطة من نفس المنطقة لا زي شرطة القاهرة أو الإسكندرية كي لا يثير الشبهات.

ولأن المخرج الفنان التشكيلي شادي عبد السلام قد اعتمد منذ بداية الفيلم – لكي يبرز مركز الثقل في الصراع – على خصمين أحدهما معتدٍ على آثار الأقدمين القديمة والآخر حامٍ لها ومدافع عنها ؛ وذلك بأن جعل المعادل اللوني التشكيلي في الأزياء غالباً باللون الأبيض للجانب المدافع والمحافظ على آثارنا واللون الأسود للجانب المعتدي على تلك الآثار .

فلكي تكون هناك وحدة رؤية لونية في ذلك المعادل التشكيلي تكشف عن ذلك الصراع وتعادله تشكيلياً ، لذلك لجأ المخرج إلى تغليب الحقيقة الفنية على حساب الحقيقة الاجتماعية والتاريخية في معالجته اللونية.

فالمسألة هنا لا تقف عند الخبرة الجمالية في التشكيل اللوني فحسب ولكنها تتعداها تجسيداً للرمز؛ وتفعيلاً لتأثيره الدرامي .

جماليات التماثل في الرمز :

يوظف الحدث في الفيلم عنصر الغواية كأداة استدراج يستخدمها أصحاب المنفعة الخاصة وهم هنا في الحدث تجار الآثار الفرعونية المسروقة ، الذين يستخدمون (مراد) أداة للاستدراج والغواية حيث يستدرجون ونيس بطل الفيلم حتى يكف عن مناوأته لأهله وذويه الذين يسرقون الآثار ويبيعونها للسماسرة من تجار الآثار . وبالإضافة إلى مراد فهناك (زينة) تلك الفتاة الصعيدية بنت عم مراد التي استخدمها مراد في محاولته لاستدراج ونيس .

ومن الملاحظ أن ظهور زينة الفجائي المشبوه بين دروب الحوائط الحجرية للمعابد الفرعونية أمام ونيس – في محاولة لمخايلته وجذبه نحوها – لم يبدأ إلاّ بعد لقطة تجسد توجهه نحو مفتش الآثار وضابط الشرطة . وهو ظهور فجائي ؛ سريعاً ما ينسحب ونيس بعده متسللاً خلف زينة وهي تتوارى وتظهر بشكل سريع ومتتابع بين دروب الحوائط الحجرية وهو خلفها وما أن يلمحها حتى تغيب عن نظره .

وتتضح جماليات تلك الصورة في الإحالة الرمزية لصورة إغواء إبليس لآدم من خلال حواء. ويؤكد هذا التفسير أسماء الشخصيات نفسها . فدلالاتها ترمي في هذا المعنى الذي أشرت إليه (ونيس – زينة). وأيضاً تقنيات التنكر نفسها فيكفي النظر لوجه مراد فهو أقرب إلى منظر الشرير والصور المألوفة التي تخيلها الرسامون لوجه إبليس وزيه الأسود .

ونيس من الإنس وزينة من الجمال والجاذبية ومراد من الإرادة . فإبليس حقق إرادته أخيراً وفق التراث الديني باستخدامه حواء ، وهكذا مراد عندما فشل في استدراج ونيس واستمالته نحو مشروعية استيلاء القبيلة بقيادة العم على الآثار والمومياوات لجأ إلى المرأة زينة النى أفلحت في استدراج ونيس خلفها عبر دروب المعبد المتداخلة .

مثل هذا التفسير لاشك أنه يضفي على الحدث والشخصيات عمقاً وثراء فكرياً ودرامياً وجمالياً، كما يضفي على المتلقي أو المتفرج الشيء نفسه . خاصة المتفرج المثقف الواعي.

وموطن الجمال هنا في إدراك المتفرج المثقف صاحب الخبرة التراثية والجمالية لطبيعة التماثل المعرفي بين حدث الاستدراج في لقطات الفيلم والحدث الذي ورد في التراث الديني (استدراج إبليس لحواء وإغواء حواء لآدم) ومقابلة الفيلم في

استخدام مراد لزينة لاستدراج ونيس وإغوائه تحقيقاً لما يريده مراد خدمة لأسياده تجار الآثار المسروقة . كما يتجسد موطن الجمال أيضاً في تلك الصورة ما بين لقطتين متعارضتين .

تتمثل الأولى في اللقطة التي يتوجه فيها ونيس نحو ضابط الشرطة ومفتش الآثار وهو أمر كان محظوراً عليه فعله من قبل قبيلته . واللقطة الأخرى التالية عليها - والمناقضة لها تماماً- وهي لقطة الاستدراج التي تظهر فيها زينة مستدرجة ونيس . حتى تصل به إلى حيث يختفي مراد في انتظارهما ليحاول من جديد إقناع ونيس بالعمل معاً على مواصلة ما كان والد ونيس يفعله وبعيداً عن أولاد عمه.

ونخلص مما تقدم إلى أن الخبرة الجمالية ماثلة في هذا الحدث ذي الصورتين المتناقضتين في التماثل غير التام بين شخصيات التراث الديني (إبليس وآدم وحواء) وما يماثلهما في هذا الفيلم (مراد وونيس وزينة) وهو تماثل رمزي غير تام ، لأنه بين أصل وصورة تحاكي الأصل .

وهذه الخبرة الجمالية ماثلة أيضاً في التضاد بين لقطة توجه ونيس نحو الأثري والضابط التي يظهر فيها خلف علامة (X) الناقصة المجسدة بعمودين خشبيين ، وهي علامة تفصل بين ونيس والأثري والضابط ، ولقطة انسحابه وراء زينة في محاولة استدراجها له. وتراجعه عن الإبلاغ عن سرقات قبيلته للمومياوات .

اللقطة السينمائية بين دراميات الحركة وجمالياتها :

في مشهد المواجهة بين ونيس ومراد - بعد أن نجحت زينة في استدراج ونيس إلى المكان الذي يختبئ فيه مراد - تتركز اللقطة على صورة نصفية (قريبة) لونيس في الوقت الذي يأتي فيه صوت مراد من خارج الكادر متسائلاً:

" هل تريد أن تعرف لم جاءوا ؟ "

في هذه اللقطة تحديداً يبرز عنصر التماثل غير التام بين الصورة المرئية في اللقطة التي ثبت فيها الكادر على ونيس والصورة السمعية التي يجسدها صوت مراد المتسائل ؛ بما يحقق حالة اللامصداقية عند مراد ، حيث غياب صورته كمعادل موضوعي للمواجهة وهو حاضر بصوته دون صورته ، تأكيداً على أنه غير صادق أو أنه مراوغ .

فهو غير موجود وجوداً مرئياً في مقابل الوجود المرئي لونيس . وفي ذلك دلالة درامية على الطبيعة المراوغة لمراد وعلى أنهما لا يجتمعان معاً على شيء واحد .

وهذه اللقطة نفسها توظف تقنية التورية تعميقاً لهذا المعنى المسكوت عنه . وتتأكد دلالة لا مصداقية مراد في الحركة التي رسمها المخرج له في هذا المشهد نفسه حيث يجعل ونيس ثابتاً في مكانه بينما يحرك مراد حركة نصف دائرية من خلفه في خطوات بطيئة وقليلة لا تخرج عن الكادر نفسه ، وفي ذلك أيضاً تأكيد لعدم قدرته على المواجهة وتأكيد لعدم مصداقيته .

تعتمد اللقطات أيضاً على كادر خلفي غالباً للشخصيات بحيث يعطي كل منهما ظهره للآخر في لقطات منفصلة ومتبادلة كما تؤكد حركة الكاميرا طبيعة التعارض التام بينهما؛ بما يكشف عن إدراك ونيس لمحاولات مراد للالتفاف حوله واستمالته لمسيرة العبث بالمومياوات على اعتبار أن ونيس الآن رأس القبيلة بديلاً عن أبيه الذي توفي ليتمكن مراد بذلك من الهروب من ارتباطه بأيوب – تاجر الآثار – ، بمعنى أن تصبح المنفعة قسمة بين مراد وونيس لو تمكن مراد من ونيس .

تستمر اللقطات Amorce * في التركيز على الكادر الذي يصور كل منهما من خلف ظهر الآخر سواء في ثباته أو في حركته . كذلك تركز اللقطات على الكادر المنفرد لكل منهما. ففي مقابل كادر منفرد لونيس في مشهد المواجهة القائمة على التماثل غير التام هنا لتنتهي المواجهة بلقطة بعيدة Long shot تركز على مراد في إحدى ممرات المعبد مع تثبيت الكادر عليه محصوراً بين حائطين متقاربين تأكيداً لعزلته ولضيق مساحة مراوغته ودورانه ، وعدم قبول ما يعرضه على ونيس ، إلى أن ينجح مراد في استدراج ونيس بشكل جزئي إذ يتقدم نحوه عبر الممر الضيق الذي وقف في نهايته مراد ، ليفاجأ عندما يصل إلى نهاية الممر بوجود ابني عمه وهما جالسين على " بساط " فرش في ركن من أركان الغرفة التي أفضى إليها الممر الضيق وهما يرحبان به.

وتتخذ الكاميرا نفس الأسلوب القائم على لقطات منفصلة لونيس دون الآخرين وأيضاً تنتهي بكادر (Amorce) لونيس من الخلف مرتكناً إلى زاوية حائطين من حوائط المعبد في مواجهة حائط الممر الذي دخل منه .

---

* اللقطة amorce تصور فيها الكاميرا اللقطة من فوق كتف ممثل يواجه الكاميرا بظهره .

وتبدو دراميات اللقطة هنا لتأكيد طبيعة التعارض أيضاً الذي نهجه ونيس مع مراد -أولاً -والذي كان أداة لاستدراجه نحو ابني عمه سارقي المومياوات .

وتظهر جماليات اللقطة هنا فيما يعرفه د. أبو الحسن سلاّم بـ (الإضافة إلى الكتلة) [1] **حيث يضع ونيس كفه اليسرى على حائط المعبد الذي ارتكن إليه بجسمه ، بما يوحي باحتمائه بذلك المعبد والتصاقه بتراث أجداده وحضارتهم واللوذ بهم.**

وإذا كانت الصورة في العمل الفني في السينما أو في المسرح أو في الفنون بشكل عام توظف تقنيات التنوع إلى جانب تقنيات التكرار والتعارض ؛ فإن اللقطات في هذا المشهد أيضاً تقوم على التنوع في تكوينات الصورة المجسدة لفكرة التعارض بين ونيس وابني عمه حتى في اللقطة التي تجمعهما معاً حيث يظهر فيها ابن عمه جالساً بما يوحي باستقراره وثباته على الوضع الذي هو عليه . ورضائه عما يفعل . في حين يظهر في الصورة نفسها ونيس وقد أعطى ظهره لابن عمه مرتكناً على زاوية حادة من زوايا حائط نفس الحجرة، كما أن وقوف ونيس مرتكناً إلى زاوية حائط المعبد هو نوع من إضافة نفسه إلى الكتلة الأكثر ضخامة ، باعتبار جسده كتلة أضيفت إلى كتلة حائط المعبد ، بما يؤكد لجوءه وانحيازه إلى الحضارة الخالدة. حتى وإن كان ونيس هنا هو الذي يتحرك حركة بطيئة وقليلة من حائط حجرة المعبد الأيسر إلى الحائط الأيمن في مقابل ثبات ابني عمه في جلستهما بما يؤكد استقرار ونيس وعدم رضاه عن الوضع القائم الذي كان عليه ابنا عمه في محاولتهما لإقناعه بعدم اللجوء إلى الغرباء (الأفندية – مفتش الآثار وضابط الشرطة) كذلك يظهر التنوع الذي يثري جماليات الصورة في اللقطة التالية حيث تركز الكاميرا على ولدي عمه الجالسين في وضعهما المستقر المتماثل تماثلاً تاماً مع ثبات موقف ونيس منهما في نفس الوضع السابق المعارض ، وهو ما يعمق الأثر الدرامي أيضاً.

ويكشف مشهد الاستدراج في النهاية عن محاولة أكيدة لتوريط ونيس مع أبناء عمه وعميلهما مراد ، حيث يفاجأ ونيس بابن عمه الثالث ونصفه الأعلى عارٍ ومعه إحدى ابنتي عم مراد وهي متهللة لحصولها على قطعة أثرية صغيرة منادية على مراد لتعطيه إيّاها والتي حصلت عليها ثمناً لممارستها الرذيلة مع ابن العم الثالث في حضور أخويه ،

---

[1] انظر : د. أبو الحسن سلاّم . الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج . الإسكندرية . دار الوفاء . ٢٠٠٤ .

بما يجسد سوء تعامل هذا الشباب مع آثارهم فهم لا يكتفون بسرقة المومياوات للحصول على المجوهرات بل يدنسونها بممارساتهم القذرة .

واتصالاً مع التهيئة السابقة يهب ابنا عم ونيس وقوفا ويحيطان به ليضعانه أمام الأمر الواقع . ولكن ونيس مع دهشته الشديدة لما رأى من تدنيس حرمة المعبد ؛ يظل على موقفه . وهنا يركز الكادر في لقطة متوسطة **Medium Shot** على ونيس محصوراً أو محاصراً بين ولدي عمه أحدهما من خلفه والآخر من أمامه في مواجهة حادة مع مصاحبة حوارية تعمق طبيعة تلك المواجهة في الفخ الذي نصب له.

وتكشف المعارضة الحوارية المصاحبة لحركة التعارض بين أبناء العم في هذا المشهد عن عدم رغبة ونيس في ورطة اقتسام الغنيمة . إذ يرى أبناء عمه أن تقتصر قسمة عائد بيع الآثار المسروقة عليهما مع ونيس باعتباره رأس القبيلة . بينما يرى ونيس ضرورة اقتسام العائد على القبيلة كلها . لذلك أرى أن اللقطات كلها تقوم على فكرة المعارضة . وليست على فكرة العداء أو الصراع الحاد :

" ابن العم ١ : سنتعامل مع مراد إذا أعطانا ما نريد

مراد : (وهو يسحب في ذيله الفتاة الساقطة) طبعاً طبعاً .

ونيس : كل ما يوجد في بطن الجبل يُقسّم على القبيلة كلها (في لقطة مواجهة
بروفيل **profile** تجمع بين ونيس وابن عمه معاً)

ابن العم ٢ : سنتقاسمها معك أنت

ونيس : كل ما يوجد في الجبل يقسم على القبيلة كلها (مع حركة ونيس مواجهاً لابن
عمه الآخر) (واللقطة في وضع أمورس من فوق كتف ابن عمه الأول)

ابن العم ١ : وهل تستطيع أن تقول هذا للأفندية " أنت زعيمنا الآن "

ابن العم٢ : ولم نتقاسم مع عجائز القبيلة ونخسر نصف ما نجنيه.الجبل لم يعد لهم وحدهم"[1]

---

١) الفيلم نفسه نسخة مسجلة . (إصدار المجلس الأعلى للثقافة) بالقاهرة

هكـذا ينـصب أبـناء العـم لونـيس الفـخ بمـساعدة مـراد ، فهـو زعـيم القبـيلة مـن ناحـية ومـن ناحـية أخـرى يجـد نفسه محاصراً وفي موقف ضعف . فإما أن يوافق على عـرض ابني عمه وإما خلاصهما منه ، وهو الأمر المحتمل الذي قدّره ونيس ، لذلك فهو لا يظهـر ممانعة من استمرار أبناء عمه في ممارسة الاعتداء على حرمات المعابد وتدنيسها وسـرقة محـتوياتها شـريطة أن يقـسم العائـد على القبيلة كلها . وهم أمام اقتراحه الذي عرضـه علـيهم في موقفه المأزوم يظنون أنهم يحولون بينه والوشاية بما يفعلونه عند مفتش الآثـار والـشرطة . لـذا لا يمـتلك ونـيس إلاّ أن يصرخ بجملة إنشائية وهو ينسحب بعيداً عنهم في عدد من الخطوات القصيرة السريعة وهو يردد : " بحق السماء ماذا أسميكم " تعبيراً عن حقيقة ما يضمره بعكس ما صرّح لهم به فيرد عليه ابن عمه الأول :

" ابن العم ١ : أبناء عمك ورفقاء حياتك

ونيس : رفقة العقارب . ضباع تنهشون لحم من أطعمكم "

هكـذا تنتهـي المـواجهة بـصرخة أقـرب إلى الـشعارات والهتاف على لسان ونيس — من حيث ظاهرها – وفي هذه اللحظة يظهر مراد مرة أخرى وسيطاً بين الفرقاء (أولاد العم) وهـو يسلم القطعة الأثرية الصغيرة إلى يد ونيس في لقطة تركز فيها الصورة على مراد وهو يقف خلف ونيس — للدلالة على أنه مؤازر له ونصير حقيقي – .

جماليات المعادل التشكيلي الضوئي :

بعد كشف ونيس لسر القبيلة لرجل الآثار أحمد كمال ، يأتي الأثري على رأس قوة أمن إلى المخبأ. وبعد جولة تفقدية منه على المومياوات يجلس أحمد كمال في مواجهة ضـابط الـشرطة المـرافق في جلسة حوار يسرد فيها الأثري خلفية تاريخية لأسرة أمنحتب الثانـي، ويعـادل المخـرج شـادي عـبد الـسلام موضوع الخلفية التاريخية للحوار بمعادل تـشكيلي ضـوئي حـيث تتحـرك كشافات الضوء في الظلام في خلفية اللقطة وهذه الحركة الخلفـية للـضوء وإن كـان غرضـها هـو البحث والكشف في ظلام المقبرة ، إلاّ أن غرضها الدرامـي والجمالـي أيضاً هو خلق معادل تشكيلي للخلفية التاريخية التي يحكيها مفتش الآثار لنا وللضابط . خاصة وأن حاملي هذه الكشافات اليدوية لا يظهرون في الظلام . إذن فكـشافات الضوء الخلفية الباحثة في الظلام تتعادل مع الخلفية التاريخية . لتتضافر الخلفية مع المرئية في إلقاء الضوء على حقبة تاريخية مرتبطة بالمكان والأعلام .

واللقطة من حيث الشكل تحتوي على عنصري الحركة والسكون وهما عنصران متضادان في الصورة وبذلك تشع بالجمالية .
ويتمثل السكون في جلسة رجل الآثار في مواجهة الضابط . بينما تتمثل الحركة المقابلة لهذا السكون في البحث الضوئي للكشافات في الظلام . وبالمثل يحدث العكس حيث يتمثل في التكوين عنصرا الصمت والكلام حيث يتضح التضاد بين صمت الإضاءة باعتبارها لغة غير كلامية في مقابل اللغة الكلامية الدائرة على لسان رجل الآثار في تعميق الأثر الدرامي (موضوعياً) والجمالي (تشكيلياً) .

- جمالية التضاد بين لغتين كقيمة جمالية :

هناك تضاد بين لغتين غير كلاميتين هما : لغة الضوء في الكشافات ، ولغة الظلام أو الإظلام الذي تغرق فيه المقبرة . وهذا التضاد المتبادل في هذه اللقطة الواحدة يشكل قيمة جمالية إلى جانب كونها قيمة درامية لحالتين متضادتين (الوضوح أو الشفافية في مقابل التعتيم والسريّة) ، وذلك كله يعمل على خلق حالة من حالات التوتر التي يعيشها المشاهد فتحرك مشاعر القلق في نفسه وتحقق أفق التوقع وهو ما يخلق حالة لذة داخلية عنده .
ومع انتهاء حديث رجل الآثار مع الضابط يلفت الأول نظر الضابط إلى ضرورة إطفاء المشاعل حيث اتفق المفتش مع الضابط على أن نقل التوابيت (٤٠ تابوتاً) لابد أن يتم في جنح الظلام . والمهم هنا هو اللقطة التالية التي تتحرك فيها المشاعل المضاءة في تكوين ضوئي مغلق على سفح الجبل تحيط به هوة سحيقة وأفق سماوي عريض لا تنير شيئاً منه إلاّ هذه المشاعل مما يوحي بالخواء . ذلك التضاد بين حالة الإضاءة في تكوين المشاعل الضوئية . وحالة الإظلام اللانهائي للمحيط الكوني لينكمش هذا التكوين الضوئي حيث يغرس المشاعل حاملوها في حركة جماعية واحدة في الأرض فتنطفئ.
وتبدو الجماليات في هذا التكوين الضوئي أشبه بكرنفال أو حفل ليلي على سفح الجبل محاطاً بالأخطار . وعلى الرغم من ذلك فالحياة قائمة ومستمرة.

- جماليات توظيف تقنية السلويت * Silhouette:

ومن جماليات المعادل التشكيلي الضوئي أيضاً ، توظيف المخرج تقنية السلويت في لقطة تتمثل أسلوب التصوير الفرعوني حيث يشكل الأفق العريض المساحة الخلفية للقطة ؛ كما تتجسد الشخوص الظلّية في أكثر من تكوين جماعي أو فردي على خط أفقي شديد الانحدار ليبدو المنحدر الجبلي الذي يقفون عليه داكناً في حيز يشغل نصف مستطيل اللوحة أو اللقطة ، بينما يشغل الأفق النصف الآخر ويحقق كلا النصفين — كل على حده – من حيث الشكل شبه منحرف.

أما الجماليات فتتمثل في عنصر التضاد ما بين زرقة الأفق العريض الممتد خلف الشخصيات الظلية وقتامة سفح الجبل الذي تقف عليه الشخصيات الظلية . كما تتمثل في تقنية التماثل غير التام ما بين الحيز الذي يشغله سفح الجبل المنحدر والحيز الذي يشغله الأفق العريض في خلفية اللقطة .

تعتمد اللقطة السينمائية في فيلم المومياء كثيراً على تقنية السلويت ويتضح ذلك في اللقطة التي تجسد حركة العمال في نقل التوابيت محمولة على الأعناق . تلك التي يجسدها في مكان اختاره بعناية فائقة على منطقتين من هضبة واحدة . منطقة خلفية أكثر ارتفاعاً وتتخذ شكل حدقة العين أو نصف قوس مفتوح نحو الأفق . تقف على طرفي هذا القوس يميناً ويساراً تكوينات بشرية ظلية أقرب إلى فن خيال الظل ، يحمل بعضها تابوتاً هنا أو هناك ، ويبدو بعضها في وضع ابتهال أمام التابوت تماماً كما يشاهد في إحدى الجداريات الطقسية الفرعونية[1] أما القوس الأمامي الأسفل من الصورة وفي منتصفه تماماً فيقف كبير الضباط الشرطيين ممتطياً فرسه .

في خلفية الصورة يظهر الأفق السماوي أشبه ببياض العين الآدمية ، ومن ثم فإن تكوين الضابط في منتصف هذه المساحة المقوسة كما لو كان بمثابة إنسان العين (نني العين) ، فيما يشكل مركز الثقل في الصورة السينمائية . ومحور اجتذاب عين المشاهد يشكل ركناً رئيسياً في صنع جمالية الصورة .

---

* السلويت : الصورة الظلّية ، حيث توظف الإضاءة من خلف المنظر في الصورة بهدف ظهور الأجسام في الصورة كظلال.

1) لمزيد حول طبيعة التصوير الجداري عند الفراعنة ، يمكن الرجوع إلى : نينا ديفز ، مختارات من فن التصوير المصري القديم ، ت: د.حسن صبحي بكري ، عبد الغني الشال ، سلسلة الألف كتاب الأولى (٤٦١) ، القاهرة ، الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٣م.

ويعمل التماثل غير التام – أيضاً – عمله في تكوين القيمة الجمالية للصورة حيث تقنية المقابلة بين القوس الخلفي بأعلى التل وهو أكثر ارتفاعاً ويقف عليه حملة التوابيت بينما أمامه في مقدمة الصورة تلاً أقل انخفاضاً . يقف عليه الضابط بفرسه مشكلاً قمة تكوين هرمي قاعدته حملة التوابيت الذين يسيرون في خلفية الصورة . وتشكل الصورة في مجملها نوعاً من تواصل أسلوب ممتد من بداية فيلم المومياء لنهايته يكشف عن ولع المخرج شادي عبد السلام بأسلوب التصوير الفرعوني دون أن يبتعد ذلك الولع بالأثر الدرامي والجمالي للحدث – الذي يتجسد فنياً عبر اللقطات البارعة والواعية والمجسدة لتصور المخرج – عن الطبيعة الدرامية للحدث .

جماليات المكان وثنائية التماثل :

نرى العناية الفائقة للمخرج شادي عبد السلام في انتقاء أماكن التصوير . وفي التنويع في توظيفها عبر لقطات يتكرر فيها المكان . لكن اللقطات تتغير وتتنوع من حيث الزوايا ومن حيث الأثر الجمالي والدرامي كما في المكان السابق نفسه وهما التّلان المتداخلان على هيئة القوسين المُجوَفين فوق الهضبة ، فهو هنا يستخدمه استخداماً مغايراً ومكملاً لمسيرة حملة التوابيت في الليل . نرى في خلفية اللقطة التالية من ناحية الجزء الهابط من القوس الخلفي عمالاً أو حملة توابيت في حالة هبوط في المنحدر الخلفي وهو لا يخرج عن الخط الأفقي في حالة (سلويت) . ويتكرر هبوط تكوين بشري آخر حامل للتوابيت على المنحدر القوسي للتل الثاني للهضبة الذي يقع في مقدمة الصورة ؛ فتبدو حركة السير من المجموعة الخلفية نحو اليسار في حين تتجه حركة هبوط المجموعة الأمامية نحو اليمين . وتشكل مجموعة الخلف نصف الصورة من هذه اللقطة في توجهها الهابط نحو اليسار فيما تشكل المجموعة الأمامية نصف الصورة الآخر الهابط ناحية اليمين . وبذلك تقوم الصورة على عنصر الحركة المتضادة . وهو ما يشكل قيمة جمالية لتضاد عنصرين حركيين في وحدة الصورة نفسها .

كذلك يوظف السلويت في تجسيد حركة الصراع الدرامي بين إرادتين : الإرادة الأولى هي الإرادة الوطنية الرسمية المتمثلة في مفتش الآثار والقوى العاملة معه ، أما الإرادة الثانية فهي إرادة قبيلة الحربات التي لا هم لها سوى نهب التراث القومي .

ولكي يُظهر المخرج هذا الصراع بالصورة بما يجسد حالة التناقض العميق بين الإرادتين: إرادة الحفاظ على تراث الأجداد وأمجادهم وإرادة التفريط فيه بالنهب

والتخريب ، فقد عمد إلى تصوير و تجسيد حركة الحفاظ على هذا التراث الفرعوني باللقطات المعتمدة على التصوير الأفقي الذي يقسم الصورة إلى مساحتين غالباً ما تكونان متساويتين . إحداهما للأفق الممتد والأخرى للأرض التي يقف عليها البشر. وهو بذلك يؤكد دائماً على ضرورة ارتباط عين المشاهد بأسلوب التصوير في الجداريات الفرعونية ليرسخ في وجدانه الهوية المصرية الأصيلة ، في حين نجد في اللقطات التي يصور فيها القبيلة في مناوأتها لإرادة الحفاظ على هذا التراث العظيم دائماً بين جدران المعابد تأكيداً على تخفيهم الدائم خلف الجدران الشامخة لتجسيد لا مشروعية أفعالهم . هذا من ناحية المضمون الدرامي .

أما من ناحية الشكل وجمالياته فإن المخرج يصور هؤلاء - سواء من خلال تقنية السلويت أو تقنية التجسيد المباشر بالصور- لتبدو الحركة والتكوينات رأسية بعكس تكوينات الصورة عند رجال الآثار ومعاونيهم .. تلك التي تتخذ تكوينات أفقية . هذا إلى جانب وجود حيز الأفق ضيقاً ومحصوراً بين جدران المعابد وممراتها الضيقة . ويعطي هذا التكوين المدروس دلالة ضيق أفق هؤلاء العابثين الذين يرتزقون على سرقة ما يستطيعون سرقته من تراث الأجداد وتخريبه وتهريبه . وتظهر هذه اللقطة لعائلة الحربات - من حيث الأثر الدرامي - رد فعل هذه القبيلة على حركة إنقاذ المومياوات عن طريق مفتش الآثار ورجاله .

وتجسد دلالة الثنائي بين التلين على هضبة واحدة مع التماثل الثنائي للتكوين الحركي لحملة التوابيت على التل الأمامي الأقل انخفاضاً في تماثله غير التام مع حملة التوابيت في التكوين الحركي الهابط نحو أسفل التل الخلفي الأكثر ارتفاعاً جمالية التجانس والمقابلة في آن واحد؛ ففي تقابل تلك الثنائيات (المكانية والحركية) والضوئية والظلية والمرئية والصوتية مكتملة التماثل ومنتقصة التماثل في الوقت نفسه والمكان نفسه دون إخلال بالتوازن التكويني للصورة تتبلور قمة الإبداع في الصورة السينمائية .

جماليات التدرج في الصورة :

يعمل توظيف تقنية التدرج على تأكيد الخروج من حالة التلصص والعمل في الظلام واللامشروعية إلى حالة الكشف المتدرج والعمل في بصيص ضوء الفجر المتدرِّج إلى ضوء الصباح . ويتحقق هذا عبر التوظيف المتدرج وفق تدرج الحدث وتصاعده للإضاءة حيث بدت - مع بداية وصول المفتش ومعاونيه إلى موقع التوابيت — في مساحات

الظـلام الـتي تكـاد تغطـي على الصورة ولا يـوجد غـير ضوء المصابيح في الخلفية . فما أن تـتم الـسيطرة علـى المكان ومحتوياته بالتدريج حتى يخرج الحدث إلى الفضاء الواسع فـوق سـفح جـبل أو علـى قمـة هـضبة أو أكثـر مما يُدلل على إمكانية الخروج من حالة الحصار إلى إمكانات أكبر ، وتحول الصورة من حالة السلويت إلى حالة الكشف .

ويتـضح ذلـك أيـضاً في الأزيـاء ناصـعة البـياض الـتي يـرتديها حاملو التوابيت أصحاب الجلالـيب البيضاء مع ملاحظة تزايد أعدادهم كلما ازداد الصباح سطوعاً مما يجسد فكرة مـساندة أغلبية الناس في هذه المنطقة لفكرة حماية هذه الآثار والكشف عنها . وفي المقابل تصوير القبيلة متلصصة بين جدران المعبد في أعداد قليلة جداً . وهنا تظهر فكرة التناقض لتكـشف عـن حالـة انحـسار مـوجة الـسرقة واللصوصية مع اتساع أفق الرأي العام حول حمايتها وصيانتها .

وتعمل الأزياء هنا (الجلاليب البيضاء) على تجسيد فكرة نقاء هذا الجمع الغفير المتزايد.

كمـا تعمـل تقنـية الـتدرج في الإضـاءة وفي الأمـاكن والأزياء والتكوينات وفي الأعداد ، نحو تأكيد تنامي الرأي العام المؤيد لحماية الآثار والحفاظ عليها . ويؤكد هذا التدرج مـن حالـة الانـتقال من العمل الخفي والسري والحذر ؛ إلى العمل المكشوف بالانتقال الزمني من الليل إلى النهار. كما يعمل تدرج الألوان في اللقطة الواحدة على خلق قيمة جمالـية قائمـة علـى التـنوع المـتدرج ، وهـذا ماثـل في اللقطة التي تجسد حركة حاملي التوابيت عندما هبطوا بها عبر الوادي .

ويبدو هذا التدرج اللوني في ا لصورة بدءاً من أسفلها حيث المساحة الخضراء للزرع والتي تلـتحم بها مساحة صفراء لتشكلا معاً حقلاً في مقدمة الصورة . وخلفه مساحة بُنية قاتمة اللـون تـشكل الطـريق الـذي يـسير علـيه مـوكب حملة التوابيت ، وهو أكثر ارتفاعاً من مـستوى الحقـل لـيبدو امـتداده في الخلـف مـساحة أكثر علواً فيما يشبه التل أو الهضبة تـتخذ هيـئة قـوس مقلـوب في خلفيته سور المعبد الفرعوني بأبراجه في لون بني فاتح وفي خلفيـته جـبل مـنحدر يميل إلى اللون الرمادي في أغلب مناطقه ويتخذ شكل قوس مفتوح لأعلى يحتضن الأفق السماوي الذي يشكل ربع مساحة الصورة .

وتـتأكد القيمة الجمالية في هذا التدرج اللوني المتباين والمتناغم في إطار اللقطة الواحدة وكـذلك الـتعارض بـين الخـط المجـوف لأعلـى الـذي يـشكله انحـدار الجـبل والخط

المجـوف لأسفل الذي يشكله جدار المعبد . وبذلك يبدو المعبد هيكلاً رابضاً أقرب ما يكـون إلى شـكل التمساح المحصور بـين كتلـتين : كـتلة الجـبل مـن خلفه ، وكتلة الهضبة من أمامه.

أما خط سير حملة التوابيت فيشكل خطاً أفقياً مستقيماً ومعتدلاً يحتمي بخلفية المعبد الـذي يحتمـي هـو أيـضاً بخلفـية الجـبل والـذي يحتمـي هـو كـذلك بالأفق السماوي العـريض مـن الخلـف ومـن الأمـام يحتمـي بالهـضبة الـصغيرة الـتي تحتمي بحقول الخضرة والنماء . وكأن مسيرة هذا الموكب فيها من النماء والخير ما فيها .

تتـبدى جمالـيات التكوين في اتزان مستويات الصورة ما بين المساحات الخضراء والمـساحات القاتمـة والـسماوية في تمازج ألوانها وإضاءتها وظلالها . كذلك يعمل التكرار في الـصورة الأدبـية أو الفنـية في الـنص أو في العـرض سواء كان مسرحياً أو سينمائياً وفي الفـن التـشكيلي والأعمـال الموسـيقية علـى تأكيد قيمة ما يريد الكاتب أو الفنان أو دلالة يـريد أن يعمقها لدى الجمهور ، لذلك كثيراً ما يتبع الأديب أو الفنان في أسلوبه الأدبي أو الفـني تقنـية تكـرار ثـيمة أو حركة أو نغمة رئيسية أو لقطة سينمائية . وهذا ما عوّل علـيه شـادي عـبد الـسلام كـثيراً في فـيلم المومـياء لتأكـيد مدى التباين بين النفع الذاتي للقبـيلة المعـتدية علـى الـتراث والمخـربة لـه والتوجه العام للحفاظ عليه . حتى يستبين ويتعمق مدى التعارض بين الإرادتين . لذلك نجد تكوينات الصورة تتخذ الشكل الأفقي في خـط مائـل متصاعد نحو الأفق في حركة القائمين على إنقاذ الآثار لتأكيد دلالة سمو هـذا الفعـل وتـوافقه مـع حالـة المعتقد الفرعوني القديم؛ فالصعود نحو السماء يجسد الخلـود كمـا يشكل تكرار تساوي الأفق في الصورة مع الحيز الأرضي الذي تقف عليه التكوينات البشرية دلالة اتساع أفق العاملين على كشف الآثار .

جماليات الصمت :

هل يمكن للصمت أن يعمل على ميلاد جماليات حسية ؟

تظهر بلاغة التعبير في الصورة عن طريق الصمت المصاحب لرحلة موكب التوابيت من بدايتها إلى نهايتها عبر الجبل والوديان والهضاب ، حيث لا صوت سوى المصاحبات

الصوتية (الرياح – وقع حوافر الخيل) . وهي هنا تعويض عن صمت المودعين لموكب مومياوات الأجداد .

ويتكرر أسلوب الصمت والتعويض عن غيبة التعبير الصوتي البشري في أثناء مرور الموكب في فضاء غير مأهول بالناس عبر مساحات زمنية عريضة ليترك للصورة المرئية وحدها بلاغة التعبير عن الحدث جمالياً .

اتضح من قبل في تحديد الفلاسفة والعلماء للصورة الجمالية أنها من وجهة نظر البعض تكمن في الموضوع كما تكمن في الشكل . وجماليات الشكل هنا تكمن في تحول موكب المومياوات بتوابيتها المحمولة على أعناق الرجال ذوي الجلاليب البيضاء عند وصوله إلى المناطق المأهولة بالسكان (الصعايدة) حيث اصطفاف الأهالي على جانب من طريق مرور الموكب لتحية موكب الأجداد تحية صامتة – من ناحية – ولتحية القائمين على حراسته من ناحية أخرى. وتتبدى جماليات الموضوع هنا في تحول هذا الموكب إلى موكب جنائزي يلفه الصمت بالجلال. حيث يسير الأهالي في ملابسهم السوداء خلف موكب التوابيت صامتين فيما يحيل إلى صورة جنائزية بما تتضمنه من أربعة أفراد أقوياء يحملون النعش حيث يتكرر هذا في طابور عرض التوابيت المحمولة بما يعيد إلى مخيلتنا المعاصرة صورة المواكب الجنائزية حيث تتقدم حملة الجثمان هيئة تشريفية من كبار المعزين وأقربائه المقربين ويتبعها المشيعون خلف النعش . ولا صوت إلاّ أصوات الرياح التي تعبر عن فرحتها بمعزوفة هارمونية . بينما خيّم الصمت على الأهالي خشوعاً . وعلى أفراد القبيلة المتربصين والمحصورين في ممر ضيق بين جداري معبدين .

الأثر الدرامي للنهاية :

تتواصل دلالة إعادة تشييع الأهالي لمومياوات أجدادهم الملوك الفراعنة في طابور سيرهم عبر الوادي على مساحات رملية ناصعة البياض حتى تُحَمّل على باخرة بعثة الآثار.

ومع ذلك يظل الأهالي على شاطئ النيل في تكوينات صامتة متفرقة على مساحة عريضة من الشاطئ والباخرة تتخذ طريقها في النيل نحو العاصمة . وهنا يلملم ونيس فتحة جلبابه على صدره عاقداً ذراعيه أمام صدره وكفيه مفرودتان بما يعطي دلالة الثيمة الشعبية (أيقونة الخمسة وخميسة) ويستتبع ذلك اختفاؤه بين الناس فكأنما يطلب

الحماية من الأعين كتلك الأيقونة المرسومة على جانبي المركب التي قتل أصحابها شقيق ونيس في بدايات الفيلم .

ويستدير ونيس بعدها في مسيرة صامتة متوحدة مع صمت الطبيعة في محاذاة الشاطئ في اتجاه عكسي لسير الباخرة إلى أن يختفي عن الأنظار ولا يبقى في النهاية سوى منظر ساكن على امتداد الأفق البعيد في خلفية الصورة متصلاً بمساحات الكثبان الرملية التي تفصلها عن هذا الأفق بعض الأعشاب على شاطئ نهر النيل ، وبعض الأشجار من الضفتين لتطبع على الشاشة في النهاية عبارة من نص كتاب الموتى :

" انهض

فلن تفنى

لقد نوديت باسمك

لقد بعثت "

تتيح كتابة النص مطبوعاً على الشاشة دون إلقائها صوتياً امتداداً في التاريخ أبعد من صدوره محمولاً على صوت بشري ؛ لأن الصوت ينتهي بانتهاء لفظه . بينما ظلت الكتابة آلاف السنين ولم تفن مع فناء البشر . كما أن قراءة صامتة للنص تتيح مساحة أكبر للتأمل والاستيعاب . والدلالة أن الحضارة التي كان مصيرها الظلام والنهب – بعد أن رأت النور باكتشافها ونقلها إلى أماكن حفظها – قد بعثت . وهكذا يتحقق الأثر الدرامي للفيلم ببروز إيجابية المصريين وحض النص الأخير على الشاشة على الاستمرار في العناية بحضارتنا .

جماليات الخطاب الدرامي لفيلم المومياء :-

يوضح هذا الخطاب المعبر عن الأحداث الصراعية التي جسدها فيلم المومياء رؤية المخرج التنويرية موظفاً اللغة الكلامية بعد أن ظلت لغة الصورة والصمت والإضاءة والعتمة وتعارض الأبيض مع الأسود مسيطرة على مراحل الحدث المتعددة . وتتبدى جماليات الخطاب الدرامي للفيلم في تحقق الرجاء المتوسل إلى الإله ، ذلك الذي حمله من كتاب الموتى صوت ماسبيرو في بداية الفيلم :

" لك الخشوع يا رب الضياء

أنت يا من تسكن قلب البيت الكبير

يا أمير الليل والكلام .

جئت لك روحاً طاهراً فهب لي

فما أتكلم به عندك وأسرع لي بقلبي

يوم أن تتثاقل السحب ويتكاثف الظلام " [١]

فإذا كان الخطاب المتضرع قد شكل بداية الحدث في فيلم المومياء وإذا كان ونيس ذلك الفلاح المصري الأصيل قد مُنح اللسان القادر على الكلام والقلب الشجاع ؛ فتكلم حاضاً على بعث هذه الحضارة المصرية العظيمة من رقدتها الطويلة عبر العصور ؛ فإن خطاب الحض الجماعي للشعب المصري يشكل دائرية الحدث في نهاية الفيلم :

" لقد نوديت باسمك

لقد بعثت "

وكانت دائرية الخطاب في تقنية الإبداع السينمائي هي آخر لقطة جمالية من حيث الشكل ومن حيث المضمون ، فقد بدأ الفيلم بجدارية طقس تقديم القربان وانتهى بنص التكليف الجماعي الإلهي للشعب المصري بعد بعث حضارته التليدة ليهب دفاعا عنها.

جوهريات الفكر الجمالي في اللغة السينمائية لفيلم المومياء

● استناداً إلى ما تقدم من الرؤى التحليلية للقيم التشكيلية والدلالية ودورها في تجسيد جماليات الإخراج في فيلم المومياء يمكن الانتهاء إلى عدد من النتائج التي أجملها فيما يأتي

● يتألف الفيلم من ثمان وخمسين ومائتي(٢٥٨) لقطة ، يستغرق عرضها سبعا ومائة(١٠٧) دقيقة . وهو ما ينبئ بمعدل سردي بطيء تمضي فيه الأحداث بخطى سريعة.

تتحكم كل من حركة الكاميرا والممثل وسرعة نطقه للكلمات وإيقاع التوليف في معدل سرعة السرد التصويري للحوار ذا الطابع التاريخي الذي يعيد تصوير الصراع بين علماء الآثار وسارقيها .

---

١) كتاب الموتى . فصل (١٩) .

● ميل اللقطات إلى التجريد الهندسي تعبيرا عن جوهر الأشياء ، بما يماثل ما تميز به الفن المصري القديم من رمزية ، مع لجوء المخرج إلى توظيف لغة النحت تحقيقا لبلاغة الصورة في التكوينات.

● يرجع بطء حركة الكاميرا أو سرعتها إلى سياق المشهد نفسه ، كذلك للإيحاء بالجلال في بعض مواضع القوة في جزء من أجزاء جسم الممثل . ويمكن إرجاع ذلك إلى استلهام المخرج لطبيعة المجتمع الزراعي وإيقاعه المتباطئ.

● كشف التعبير بالكاميرا عن الفكرة المسيطرة على المشهد عن الدراسة المتأنية التي سبقت التصوير .

● كانت لحركة الكاميرا الأولوية على حركة الممثل باعتبار أن الكاميرا هي عين المشاهد.

● توظيف المخرج لمفردات لغة التصوير بوصفه عاشقا لا بوصفه سينمائيا أو تشكيليا فحسب .

● بناء التكوينات بحيث يخضع فيها المكان للزمان حرصا على الاكتفاء بالضوء الطبيعي بدءا من الصباح الباكر حتى غروب الشمس ، والبعد عن الإضاءة الكهربية ليلا اكتفاءً بالمشاعل .

● توظيف المونتاج في صنع قيم التضاد الدرامي ، ولخلق مقابلات وتماثلات تتنوع ما بين الكمال والنقص، ولخلق مركز ثقل في الكادر تأسيسا على تكامل الحركة والشكل.

● عدم استخدام أسلوب الانتقال بالمزج بين المشاهد في الفيلم على الرغم مما زخر به سيناريو الفيلم من ذلك الأسلوب . باستثناء مشهد واحد هو مشهد ضرب أتباع التاجر لونيس بعد لقائه العاصف بتاجر الآثار (أيوب) حيث ينتهي المشهد بسواد حالك على الشاشة وبدء المشهد التالي وهو مطروح أرضا مع ظهوره ظهورا تدريجيا على حالته السابقة.

● مكّنت بلاغة التعبير السينمائي المتفرج من التعرف على عامل الإنصات (سماع أصوات المتكلمين على وجوه المستمعين) .

● شكّل التوظيف الديالكتيكي للأصوات غير البشرية: (سارينة مركب المنشية – عصافير المعبد – الرياح المتربة على مصاطب منزل مراد) بديلا عن السرد الكلامي البشري.

• تعامـل المخـرج مـع اللـون بقـصدية واقتـصاد لخلـق دلالات رمـزية كاسـتخدام اللـون الأسـود لأزيـاء قبـيلة الحـربات بيـنما الأبـيض للقـادمين من الوادي وبذلك سيطر اللـونان الأسـود والأبـيض علـى مناظر الفيلم باستثناء اللون الأزرق للأفق العريض وللنيل والأصـفر للـصحراء والأخـضر في مـشاهد محـدودة للحقـول واللـون الأحمر لطرابيش بعثة الآثار وللضباط .

• خلقت صياغة القليل من لغة الحوار (الفصحى) وقصرِها مسافة بين الحدث في الفيلم والواقـع المعـيش ، عمـلاً علـى تأكـيد حالـة الاغـتراب التي يجسدها الفيلم بين الحدث والشخصيات والواقع المجتمعي المعاصر والمعيش.

• يعمـد المخـرج إلى التغـريب في السـرد بين المتفرج وما يراه حتى لا ينقلب صراع علماء الآثار لسارقي الآثار إلى (حدوتة) بوليسية .

• اعـتماد المخـرج في اختيار الموسيقى المصاحبة للأحداث على مؤلف موسيقي للإيطالي (ماريو ناشمبيني) بعد أن غيّر بناءه الموسيقي الغربي ومزجه ببشرف عربي.

• أسـهم بـناء اللمسات التوكيدية في التكوينات المشهدية اعتمادا على الحركة والسكون والصمت والإيقاع المتمهل لحركة الممثل والكاميرا فى خلق قيم جمالية بليغة في الفيلم .

• خلـق دلالات قـصدية عـن طـريق المونـتاج بإعـادة توظـيف اللقطـات توظيفاً متناغماً وصولا إلى بلاغة التعبير السينمائي درامياً وجمالياً.

• كـان فـيلم المومـياء تـرجمة تتكامل مع أفلامه الأخرى حيث وظفت الكاميرا لترجمة رؤية شادي عبد السلام للعالم .

• لاشـك أن رحلـة شـادي عـبد الـسلام الـسينمائية في كـل مـا أبـدع (فكـراً وتـشكيلاً وإخـراجاً) كانت سعياً وراء شكل سينمائي مصري ذي أصول تشكيلية فرعونية استهدف بهـا عـودة الوعـي التراثـي المـصري إلى مصر المعاصرة إدراكا لهويتها باستعادة احترامها للـتراث المـصري القـديم باعتـباره مـدخلاً جديـداً ومعاصراً لإبراز هويتها في مواجهة الهيمنة الغربية الكاسحة .

ثانياً :

وليد عوني وجماليات الإخراج المسرحي لعرض المومياء[1]

عـالج ولـيد عونـي فـيلم "المومياء" لشادي عبد السلام ثلاث معالجات مسرحية بلغـة الـرقص المـسرحي متـضافرة مع لغة الصورة وفنون السينوجرافيا. وهو يفسر ذلك في إطـار إجابته عن سؤال طرحه الباحث[3] عليه في لقاء مسجل : " هل فنك حداثي أم بعد حداثـي؟ " أجاب: **" هناك أعمال لا أحب إعادتها لأنها وليدة اللحظة ووليدة زمانها ، وليـست لهـا علاقـة بالحاضر** ؛ فـ(حفريات أجاثا) و (غيبوبة) عن (نجيب محفوظ) كانـتا خاصـتين بفـترة محـددة وانـتهت ، فـلا تقـل لـي مثل البعض إذا مات . نجيب محفـوظ " اعمـ[illegible]جيب محفوظ لأنه مات " أو مثل ما قالوا لي : "اعمل تحية حليم لأنـهـا ماتـت" . عرضـي لهـا يخـص زمن عاشت فيه تحية . بينما يمكنني إعادة تقديم أعمـال شادي عبد السلام لأنها عروض ما بعد حداثية . وأيضا (تحت الأرض) أو (رياح الخماسين) أو (شهرزاد) أو (سمرقند).

فجـبران خلـيل جـبران قدمـته مـنذ ٢٥ سـنة ولكنني لا أفكر في إعادة تقديمه من خلال مراسـلاته لماريـا هاسـكل أو لقائـه بالحـويك بـباريس . **ولكـن قـد أعيد تقديم (النبي) لجبران لأنها لا تخص زمنه** ".

وحـول سـؤال آخـر سألته : " من الملاحظ أنك تغير وتبدل في مُكوّنات الصورة المسرحية بعد عرض الافتتاح . **ألا تعتد بالانطباع الأول في تكوينك للصورة المسرحية ؟** "

أجـاب : **" المـشكلة أن دراسـتي فـنون تـشكيلية . وأنـا خـريج الأكاديمـية الملكـية** ببروكـسل. **فـإذا أردت عمل لوحة تشكيلية فأنت تجدها دائما غير كاملة . فلا يوجد شيء كامل"**

أعود وأسأله : " هل تتبع نظرية المينيمالية **Minimalism** اللااكتمال الفني ؟ "

فيجـيب دون تردد : " هناك من عمل تمثال الرجل الذي يمشي حيث صنعه كبيرا وبدأ يـصغّر فيه حتى لم يتبق منه شيء فقالوا له : أين التمثال ؟ فقال : أنا عملته مينيماليزم فلـم يـبق مـنه شـيء ". واسـتطرد : **" لا أحب الثبات أو الجمود . فالموناليزا ابتسامة**

---

١) وليد عوني . عرض لفرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية . شريط مسجّل . المجلس الأعلى للثقافة صندوق التنمية الثقافية .

٢) الباحث . نفسه . لقاء مسجل مع الفنان وليد عوني ٢٠٠٤ .

ساحرة وأنت ترى الفم ولا ترى بقيتها . أنا لا أحب الكمال لأن الحياة غير ثابتة وغير مستقرة وغير كاملة فمن أين يأتي الثبات والكمال ؟ وأضاف : " أنا حاليا أغيّر في عرض (رياح الخماسين) بالنهاية * وليست هناك ثوابت فأمامك وقت ومعك مسرح والفنان ينحت فنه أفضل فأفضل.

فإذا كان مسرحي مكتوباً فأنا أعيد النظر في جملة كتبتها لتكون أفضل ، فدائماً أبداً المخرج أو الممثل يتأسف على أنه لم يذهب أبعد وأعمق في الأداء من أجل التحسين ، ولكن الفيلم يكون قد تم تصويره وانتهى ، أما في إعادة عرض مسرحي فالفرصة مازالت سانحة "

ولأن في رأيه الأخير نوعاً من التوجيه المباشر للمخرج المسرحي – على وجه الخصوص – إلى ضرورة أن يظل إبداعه مفتوحاً خاصة في العرض الذي لا يزال معروضاً على الجمهور أتساءل : هل ذلك يمكن تحقيقه بدون إيمان عميق من بقية الفنانين الذين يسهمون في عرض مسرحيته ؟ ثم أية جهة إنتاج يمكنها أن تتحمل عبء التجديدات المتلاحقة كل يوم طوال فترة إجراء التجديدات حذفاً أو إضافة في عرض قامت من قبل بإنتاجه والصرف عليه ؟ كذلك تنشأ إشكالية التلقي النقدي والتغذية النقدية الراجعة ، لأن النقد لا يبدأ إلاّ في حالة انتهاء عملية الإنتاج الإبداعي وعرضه، ومن ناحية أخيرة يمكننا حلاً لتلك المعضلة أن نصل حبل فكره أو إبداعه المتجدد في عمل إبداعي جديد ، وهو نفسه قال إن عروضي متشابهة ، ولعله قصد امتداد بعض رؤاه الفنية وتواصلها أو تواصل ما لم يتضمنه عرض سابق له بعرض لاحق. وهنا يحاول استكمال نقص في عمل سابق باستكماله في عمل لاحق.

وقبل أن أتوقف معه عند معالجاته المسرحية المتعددة لمومياء شادي عبد السلام سألته :

" نلاحظ أن لكل صورة في كل عرض من عروضك معنى مستقلا عن بقية الصور في العرض الواحد نفسه . فما مصدر هذا التجاور؟ وما إذا كان مصدرها التفكيكية في كل من الثقافة والمجتمع ، فهل لاحظت تلك الظاهرة في المجتمع المصري أو العربي ؟ "

---

*أجرى عليها تغييرات فعلا كما غير اسم العرض إلى (حلم نحات) وكان آخر تعديل أجراه على ذلك العرض هو ما تم عرضه في افتتاح الرئيس مبارك لأوبرا الإسكندرية بمسرح سيد درويش عام ٢٠٠٣.

وتأتـي إجابته مباشرة محتدة : " **المجتمع المـصري مفكـك أكثـر من الغرب . العرض كالـبازل Puzzle عـندي ، هـو يحـتاج إلى فهـم للخـط المتواصـل فـيه الـذي يعتمد في اكتشافه على الدراسة والبحث الدائمين.**

أول ربـع سـاعة مـن عروضـي تحدث صدمة ، ثم تبدأ في فهم تفاصيل معينة وتتبعها تفاصيل أخرى ترشدك لما تريد*.

وأضاف " **هناك تفكك مدروس ، والتجاور إذا جمع بشكل صحيح تصل إلى ما أريد . الـتفكك في مـصر أكثر من الغرب وأصعب أيضاً . وهو تفكك غير منتظم لأنه جزء منه ومجـبر عليه وأقبله بخلاف الغرب الذين لم أقبل التفكك عندهم ولم أستطع التعايش معه. وأنا أبحث دائماً عن المعجزة** "

وحـول رؤيتـيه المـسرحيتين لفـيلم (المومياء) سألته : " لماذا كانت رؤيتان في فيلم المومياء لشادي عبد السلام ؟ "

أجاب : " أنا من ناحية تأثرت بشادي عبد السلام وخاصة فيلم المومياء وأحببته .

وثانـياً : لأنـني أردت لأول مـرة أن آخـذ فـيلماً وأحـوله إلى مـسرحية لأنـه عادة ما يحدث العكس.

قصص تتحول إلى مسرح أو مسرح يتحول لفيلم ، ولكن العكس هنا ، لأنني أردت أن أقدم مضموناً موسيقياً مصاحباً لفيلم المومياء لشادي ، وهو تحفة من تحفه ، وهو فيلم لا يمـوت ، ومـع حـبي للفـيلم لأنـه يجـسد الموت وكل أحداثه حول الموت ، وخاصة الموت الأول.

وهـذا العمـل تقديـر مـني لـشادي وزدت علـيه موسـيقى طارق شرارة لأنه كان أول عمل مـشترك بيننا ، واستعنت بنفس الشخصيات وزدت عليها. كما أحضرت نفس الكادرات ونفس التجربة وهي تجربة مثمرة وأحب أن تكون غنية ".

وإذا كانـت رؤيـة ولـيد عونـي الأولى فـى عـرض (المومياء) قد جسدت مدى حبه لشادي ولتحفـته وحققـت شـكلاً مغايـراً لـرؤية شـادي الـسينوغرافية بما يتوافق مع فن العرض المـسرحي وتقنـياته، بالإضـافة إلى المـضمون الموسـيقي المـتوازي مـع المـضمون التـصويري

---

*معنى قوله "ما تريد" وليس ما يريده المبدع ، يلقى تبعه تحصيل الدلالة على المتلقى ، وبذلك تتعدد الدلاله في المعنى الواحد بعدد كل من تيلقاها .

بالحركة الجسدية للراقصين ؛ فقد قدمت رؤيته الثانية لفيلم (المومياء) رؤية وليد عوني نفسه في تجربة شادي الإبداعية في فيلم (المومياء)

يقول وليد عوني في جزء من رده على سؤال آخر لي : " **في الرؤيا الأولى للمومياء احترمت عمل شادي ووضعته على المسرح ولكنني لم أذهب بعيداً ، فأحسست بأنني يجب أن أذهب أبعد وأعمق من فيلمه . وقد كانت التجربة بوجود شادي عبد السلام نفسه ، وفي التجربة الثانية وبأي طريقة كنت أقدمه وأقدم فيلمه المومياء وكيف أراه بعيون عصري** ".

وفي هذا الفصل - وهو الأخير من البحث - أتوقف عند تناول وليد عوني لفيلم (المومياء) في معالجته الأولى له بإبداع مسرحي قدمته فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية تحليلاً لجماليات الإخراج ، أداء وسينوجرافيا مقارنة مع جماليات إخراج فيلم (المومياء) .

جمالية المشهد الافتتاحي :

تبدأ مسرحية (المومياء) بشخصية الموت ممسكة (شخليلة) لإحداث إيقاع صوتي مع بؤرة إضاءة متحركة تحيله إلى مركز ثقل في المشهد المسرحي- للإيحاء بتواصل الزمن ورتابته- وتتلاعب يده الأخرى في تتابع اهتزاز حركة الأصابع كما لو كانت تحرك الكون بأصابعها أو تعبث به ، بينما يبدأ فيلم المومياء باستعراض في لقطة (بان **Pan**) طويلة لجدارية فرعونية دلالة رحلة بحث واستكشاف . **ففي العرض المسرحي تبحث أصابع الموت عن ضحايا وما أن تلمس إحداها حتى تختفي من الوجود. بينما في بداية الفيلم أصابع رجل الآثار تبحث في جدارية عن طريقة ما لإحياء حضارة مومياوات ملوكنا الموتى ، فرحلة الموت إذن في العرض المسرحي هي رحلة ترافق حياة العابثين بمومياوات عظماء ملوكنا الفراعنة ورحلة الإحياء الأثري هي رحلة بحث خلف ملوكنا الموتى ورحلة إعادة وعي الأمة المصرية بعظمة تاريخها القديم.**

ترفع الستار عن العرض المسرحي لتكشف عن خلفية بها تكوين دائري يجسد قرص الشمس وتحته تكوين نصف دائري على هيئة حرف **M** باللون الأحمر أسفله تكوين بشري من كل شخصيات المسرحية .

أمـا وقـوف ممثل شادي عبد السلام (محمد شـفيق) في مـواجهة الجمهـور واضـعاً كفيه علـى كـتف ونيس بطل (المومياء) الواقف في الوسط مولياً الجمهور ظهره فما هو إلاّ دلالة حضنّ ومؤازرة من شادي عبد السلام لونيس . ومن حيث القيمة الجمالية فإنه ينقل مركز الـثقل في الـصورة مـن شخـصية المـوت إلى ونـيس رمز الإحياء أو أداته في يد — خالقه- المخرج شادي عبد السلام.

وفي عـبور الأم مـن خلف ونيس الذي يعطي الجمهور ظهره فيه توكيد لمباركتها لما سيقدم عليه ولدها مـن مـواجهة . هـنا يدير شـادي ونيس في اتجاه الجمهور ويسوقه أمامه واضعاً كتاب (التاريخ) أمام عينـيه ليقرئه تـاريخ أجـداده حتى يسلّحه بأمجادهم ويبصّره بخطورة ما سيقدم عليه، بينما يشكل جلـوس باقـي شخـصيات العـرض المـسرحي في خط أفقي في الخلفية مواز للبانوراما الزرقاء اللون بما يتناسـق مـع التـصوير الجداري الفرعوني الذي يتخذ خطوطاً أفقية في جداريات المعابد الفرعونية من حـيث الشكل ، وحالة من الجمود السلبي الماثل للتماثيل في لوحة أو جدارية ساكنة . وهنا يكـشف الـتكوين عـن نقيض حركة ونيس المزدوجة في اتجاه إيقاظ وعي القبيلة وإحياء التراث الخالد وقضية الاعـتداء علـيه بالـتلقين مـن شـادي عبد السلام نفسه ؛ ذلك المثقف الوطني الذي ينقل وعيه بعظمة تراث أجداده إلى أحفادهم المعاصرين .

وإذ يـشير شـادي عـبد الـسلام — محـرك الأحداث — إلى العم (زعيم القبيلة) لينزل إليهما في وسـط المنـصة مـع تغـير الخلفـية إلى القمـر إشـارة إلى حلـول اللـيل زمنياً ، ففيه دفع لأطراف الـصراع لـمواجهة تـرهص بالوقـوع في الخفـاء ، في الـوقت الذي تصعد من (حفرة الأوركسترا / المقابـر) شخـصية الموت ماضية في اتجاههم ، لتصبح في مقدمة التكوين تأكيداً على أنه صراع حتـى المـوت مـن ناحـية ، ومـن ناحـية أخرى توكيداً على سيادة ثقافة الموت ، بينما تشف إشـارة شادي عبد السلام إلى شقيق ونيس لينزل إليه ويحتضنه، عن أن اتحاد ونيس مع أخيه هو اتحاد محفوف بالخطر وينذر بموت أحدهما ، خاصة وأن ونيس معارض لما تقوم به الأسرة من اقتحامها لحرم المدافن الفرعونية وسرقة محتوياتها.

يكشف دور شادي عبد السلام — المحرّك للشخصيات والمدبر للأحداث – عن أنه يمثّل دور الـراوي. غير أن شخصية الراوية هنا راوية تشكيلية؛ لأنـها لا تقوم على الكلمة وإنما تقوم على الحركة الدرامية التعبيرية البصرية .

وإذا كـان الـراوي في المسرحية الدرامـية التقلـيدية القائمـة على الحوار يحيي الشخصيات والأحـداث ويميـتها ، إذ يـستدعيها ويستبعدها (يدخلها ويخرجها) [1] فشادي هنا يفعل

---

1) د.أبو الحسن سلاّم ، الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ، ج٣ ، ط٢ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٥م .

نفس الشئ . وما احتضانه لشخصية ونيس إلاّ دليل على أنه من صنع يديه .
وما تسييره له بدفعه أمامه مصدّراً كتاباً إرشادياً أمام وجهه سوى دلالة على أنه يقرئه التاريخ ؛ تاريخ قبيلة الحربات الذي هو أحد أفرادها ليتبصر بدورها الإجرامي في انتهاك حرمات مقابر الأجداد . فهو يوقظ ضميره.
وشادي عبد السلام نفسه بوصفه راويا هو من يحرك شخصية (فتاة الغواية / زينة) مدفوعة من (سمسار الآثار/ مراد) وتجار الآثار(أيوبه ومعاونيه). في اتجاه شخصية الموت . دلالة على أن الإغواء قرين الموت ولذلك يتعانقان في تعبير راقص ، في الوقت الذي يشكل فيه ونيس وأخوه تكويناً ثنائياً متشابكاً – أمام شاهد قبر والدهما الذي هو على هيئة مسلة صغيرة–
دلالة حزن على فقد والدهما من ناحية . وتماسك موقفهما معاً في مواجهة الغواية . والجمالية هنا ليست في المقابلة بين ثنائية الغواية (تشكلها الفتاتان) وثنائية التضامن الأخوي الذي يستمد من حبهما لوالدهما الفقيد إرادة التضامن ؛ ولكن الجمالية في المسكوت عنه الماثل في ارتباطهما بالماضي ؛ فالأب الذي مضى رمز لاحق لرموز مضت منذ آلاف السنين . والجمالية عندئذٍ قائمة في استدعاء الرمز بالربط بين فقدان حديث معاصر (موت الأب) وفقدان ماضي تليد . واحترام ذكرى أب مات يستدعي احترام ذكرى الأجداد الأموات .
لأن الغواية أداة تجار الآثار في تفعيل غرائز شباب القبيلة ، في مقابل مواصلة نبش القبور– وهي مهمة يتزعمها عم ونيس — لذلك يستعرض العم قوته برقصة العصا منفرداً في وسط فضاء المنظر دلالة على سيطرته على الموقف بما يملك من قوة وسلطة على رأس قبيلة الحربات . **والمسكوت عنه هو تضافر قوة الزعامة المتفردة مع الغواية في إدارة عمليات نهب القبور وتمزيق المومياوات للحصول على المجوهرات التي دفنت معها.**
في قدرة المتفرج على الربط بين رقص استعراض القوة في المونولوج الراقص للعم ومونولوج فتاة الإغواء الراقص ؛ تبرز سعادة المتفرج بكشف تلاحم (رمز الإغواء / الفتاة) مع شخصية (الموت) وأن في التحامهما موتاً لقدرات (ونيس وأخيه) على مناهضة اعتداءات العم على المومياوات المقدسة . وذلك يؤكد ما طرحه البحث من جملة ما قال به علماء الجمال من أن الجمال ذاتي التلقي وهو منوط بذات المتلقي نفسه .

تـتحقق إرادة شـادي عـبد السلام (الراوي التشكيلي) في دفع هذه الشخصيات بإيقاظ تفاعـل الـصراع بالحـوار الحركـي الـراقص . وهـو مـا جعله يقف في الخلفية ، عاقداً ذراعـيه أمـام صـدره مـتأملاً الحـدث الـذي دفـع بأشخاصـه إلى بـؤرة الصراع . حيث يتحـرك رمـز المـوت بداخلـها في حـركة حرة وانسيابية ، دلالة على أن الموت يحوم حول الشخصيات كلها وذلك أثر جمالي .

حتـى يتم لشادي عبد السلام ما أراد من ضرورة مواجـهة (ونيس وأخيه) لشر العم – بعد اتحـاد العـم مـع (الإغـواء والمـوت) – الأمر الذي يمكّن العم في نهاية المواجـهة من وضع رقـبة ابـن أخـيه الثانـي (شـقيق ونـيس) تحـت رحمة عصاه أي (تحت السيطرة). وهنا يجلس الموت على الأرض في مقدمة المنظر دلالة على أنه قد تم له ما أراد .

وفي هـذا توكـيد للحـضور الفاعـل للمـوت والتوكيد أثر درامي وجمالي يدل على تحقق إرادة الـراوي (شـادي) في تحـريك الأحـداث وإشـعال الـصراع . وتحقـق إرادة البطل المضاد (العـم وأبـنائه) بمـا يـؤكد نديّـة المواجـهة . وهنا يتحقق التوازن في الحدث ، والتوازن قيمة جمالية ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

في اكتـشاف المـشاهد لدلالة حركة أصابع ممثلة دور الموت بعد أن جثمت على الأرض ما يرمز إلى أنها تدير الصراع تبعاً لما رسمه لها المخرج (شادي / خالق هذه القصة) بعد أن أدْخـل أحمـد كمـال مفتش الآثار إلى بؤرة الصراع ليغذيه بعنصر جديد دافعاً الحدث إلى الأمام وخالقاً لأزمة جديدة في المسيرة الدرامية للحدث.

يفـرق المخـرج وليد عوني في رسم الحركة المسرحية الراقصة **Mise En Scéne** في داخل الحـدث نفـسه بـين خطين : خط رئيسي للصراع يمثله العم والأخوان والأم ، ويخصص لهمـا مقدمـة المنظر في جغرافية خشبة المسرح وأمامهما شخصية الموت . أما الخط الثاني للـصراع فهـو خـط فرعـي يضعه في النصف الخلفي من جغرافية خشبة المسرح ، ويتكوّن من المفتش أحمد كمال وتاجر الآثار والوسيط (مراد السمسار) وفتاة الغواية ابنة عم مراد . وهـم يتحـركون في تعـبيرات مـتوحدة ومتكـررة بمـا يمكن القول إنـها حركة جمالية من خـارج الحـدث نفـسه بمعنى أنها لم تلتحم بالخط الرئيسي للصراع . فهناك صراع في إطار القبيلة والموت محيط بها ، ثم حركة خارجية جمالية تشكل صراعاً ثانوياً .

وبـذلك يمكننا القول إن المخرج وليد عوني قـد نجـح في فهم حركة التشابك في خطوط الصراع وبسجه نسجاً جمالياً عبر لغة جسدية وسينوجرافية متأثرة بخطوط التشكيل الأفقـي في الجـداريات الفـرعونية –أحـيانا– . وفي خطـوط دائـرية ليربـط الذاكـرة البصرية للمشاهد بين أسلوب التصوير الجداري المصري القديم وطبيعة التعقيد واللف والدوران لعصرنا المعيش بتعقيداته وتركماته الثقافية.

إلى هنا ونحن أمام المستوى الأول من الصراع.

مـع نـزول العـم وخلفـه أفـراد القبـيلة إلى المقبرة من حفرة الأوركسترا يمتنع (ونيس) عن النـزول معهـم . بيـنما يمـسك ممـثل (شـادي) بفـتاة الغـواية ليحول دون إغواء (ونيس) للمشاركة في سـرقة المقابـر . وبـذلك يوظـف المخـرج وليد عوني تقنية التغريب حيث يوقـف (الـراوي /شـادي عبد السلام) الحدث أو يقطع الطريق أمام تطور الحدث على مرأى من المتفرجين.

ومـن الملاحظ أن هذين التكوينين : تكوين (شادي وابنة عم مراد / فتاة الغواية) في أعلى يمـين الخلفـية ، وتكـوين (ونـيس وأمـه) في أعلـى وسـط الخلفـية وكليهما على خطين أفقيين متوازيين ،يتماثلان مع خط الأفق المائل إلى أعلى في خلفية المنظر ، الذي يفصل بـين الـسماء والأرض استلهاماً للنمط التصويري الفرعوني ، وفي ذلك إحالة مضمونية إلى التهاون في الحفاظ على الآثار ، والذي تحوّل بفضل جهد شادي التنويري .

ومـن حـيث مضمون الفعل في التكوين – أيضاً – تعم ونيس الفرحة أو النشوة وتدب فيه طاقـة المقاومـة بعـد أن أخـذ البركة من أمه فيملأ الفراغ المسرحي حركةً ورقصاً بمونولوج راقـص في الـوقت الـذي يظهـر في خلفـية المنظـر وراء الأم تكـوين ثلاثي يضع فيه مفتش الآثـار يمناه أمام ناظريه أعلى عينيه ليرقب شيئاً ما قد تكون مركباً في الأفق البعيد بينما يقـف السمـسار أمامـه مـع أحـد الحـراس . وبـذلك يحقق التكوين أفق التوقعات ، وهو عنـصر مـن عناصـر تكوين حالة التوتر الدرامي والتشويق ، وهما عنصرا إثارة وجدانية تتخلق منها الأشكال الدرامية والجمالية.

كمـا أن تقنـيات الكـتابة الدرامـية المتـصلة بالنزعة التعبيرية وبالنزعة الكلاسيكية تعبيراً عـن صـراع إرادة الشخصية مع مشاعرها ، فإن السيناريو الدرامي الراقص ماثل في هذا

العرض بلغة راقصة تستحث نوازع الابتهاج مدخلاً لاستشعار البعد الجمالي للصورة – قبل إدراك مضمونها – بعد فك الشفرة التي ترمز إليها .
وتتضح تقنية توظيف المخرج للمونولوج الدرامي عن طريق ونيس في حركته الراقصة المقاومة في وسط الفضاء وحده . علي اعتبار أن المونولوج حالة انقطاع الشخصية عمّا هو خارج ذاتها مع تفاعلها تفاعلاً داخلياً مع ذاتها بإرادة ومشاعر في حالة اغتراب نفسي عن وسطها الاجتماعي . فونيس منفرداً بذاته ، وكذلك أمه منفردة بذاتها ، وملتحقه – بوصفها كتلة – إلى كتلة أكثر قداسة – بالنسبة لها – هي قبر زوجها .
والجمالية هنا في إضافة كتلة (جسم إنساني) إلى جماد (قبر زوجها) تعبيراً عن طلب الحماية لإحساسها بالفقد ومن ثم بالضعف لذلك تدور الأم – في تلك الأثناء – حول قبر أبيه في أعلى يسار المنظر كما لو كانت تدعو لابنها وتلتمس له القوة والنصر على الغرماء.
تتشكل في الوقت نفسه في الخلفية حوارية حركية راقصة تكشف عن صراع بين مفتش الآثار وتاجر الآثار ومراد سمسار الآثار وفتاة الغواية بينما يقف شادي محاولاً الحيلولة بين فتاة الغواية ومناوشتها المستمرة لونيس بما يؤكد تحريكه للأحداث (قطعاً ووصلاً) فهو يديرها ويوقفها وينظّم مسيرة الخط الدرامي المتعرج .
وتكشف حوارية مفتش الآثار عن مهمته في حماية الآثار والحيلولة دون سرقتها وبيعها بل الحض على صيانتها ، في مقابل محاولات مراد سمسار الآثار ومعه زينة / فتاة الغواية التي يوظفها طعماً لاستقطاب ونيس لكي يتعاون معهم فيسرق لهم الآثار أو على الأقل يبتعد عنهم ليحصلوا على جواهر المومياوات لكي تباع لتاجر الآثار الذي سيبيعها بدوره للأجانب.
كذلك يكشف المونولوج الحركي لونيس في منتصف الفضاء المسرحي عن معاناته ما بين الاستسلام للغواية التي تحيط به من اليمين واليسار فيستجيب لها وينبش الآثار في القبور لينتفع بها السمسار والتاجر وهما من دفعا إليه بمن يغويه أم ينحاز إلى حماة الآثار ممثلين في شادي عبد السلام نفسه ومفتش الآثار.
في النهاية يحسم (ونيس) أمره بالتوجه في خط مستقيم نحو (شادي) الذي ما زال يستقرئ تاريخ سرقة الآثار والعبث بها. ويستقرئ خطوط تحريكه للحدث حتى يصل

إليه (ونيس) منحنياً أمامه في خجل . بما يكشف عن انتصار إرادته على مشاعره .
وكما أشرت إلى أن المونولوج هو صراع داخل شخصية منفردة ، تنتصر فيه مشاعرها على إرادتها إلاّ أن إرادة (ونيس) هنا هي التي تتغلب على مشاعره نحو التضامن القبلي .
وفي هذه المغايرة تكمن الإثارة الإدراكية ، وهي عنصر صنع جماليات التغريب .
ومع انكسار (ونيس) الشعوري في مقابل انتصاره الإدراكي يدرك (شادي) ما يدور في داخل بطله الدرامي فيمد يده رافعاً ذقن (ونيس) ورأسه إلى أعلى حتى ينفض الخجل عنه فيفتخر بنفسه . هنا تستسلم إحدى فتاتي الغواية التي كانت خلف شادي وتتراجع إلى أقصى أسفل يمين المنظر يائسة بما يكشف عن انحسار فعل الضغط على ونيس . وفي نفس التوقيت تصعد شخصية الموت من (حفرة الأوركسترا / المقبرة) متبوعة بالعم وابنه وتعبر من أمام ونيس وخلفه شادي المنحاز له بما يؤكد اصطناع المخرج للشخصية القناع.
نعود للصورة للتشكيل الدرامي من تكوينين متعارضين مرة أخرى إذ يصبح العم وابنه في يسار أسفل المنظر بينما ينضم مفتش الآثار إلى ونيس وشادي لتبدأ حوارية كورسية حركية موحدة الحركات في تكوين ثلاثي متساوي الأضلاع وبذلك خلا لهم مسرح الأحداث بتنحي كل الأطراف الأخرى لتصبح على هيئة تكوين قوسي في الخلفية وتلك دلالة على انتصار تيار حماة الآثار (شادي / ونيس / المفتش) على سارقي الآثار والعابثين بها . وفي ذلك تأكيد على مرحلة الانفراج في الأزمة مروراً بذروتها الدرامية .
ولأن الحدث يتنوع بين خط الصراع المنفرد أحياناً والمتشعب غالباً لذا فإن العم وابنه لا يستسلمان إذ يشتبكان مع ثلاثي حماة الآثار في حوار حركي متصارع يشغل كل فضاء المنظر . **ولأن طبيعة الحدث الدرامي تقوم على التطور رأسياً في الدراما الأرسطية وأفقياً في الدراما المغايرة للنظرية الأرسطية وهذا العرض منها لذلك يسير الصراع في خطوط أفقية متوازية ومتقابلة متقاطعة ومتواصلة في تعرج لا استواء فيه في إطار نظرية الحكي السردي التشكيلي ذي الحبكة الواهية . لذا فمن اللافت للنظر أن حركة ثلاثي حماة الآثار إذ تنحو الحركة نحو الخطوط الدائرية ، حيث يدور كل من ونيس ومفتش الآثار وشادي حول نفسه ، ويدور الشكل الثلاثي لهم حول نفسه في تلك الحوارية الراقصة. وفي ذلك إحالة تراثية لرقصة المولوية التي شهر بها أتباع مولانا (جلال الدين الرومي) التي خرجت من "قونية بتركيا". وفي هذه الإحالة**

تكمن الجمالية من ناحية وتتحقق فكرة التأرخة التي حدثنا عنها صاحب نظرية التغريب حيث تتحقق المقاربة بين تاريخ ظاهرة ما وتكرارها في الواقع المعيش مع الفارق البيّن بين هدف دوران الرقصة المولوية وهو التواصل الروحي مع السماء، ودوران مجموعة الحفاظ على الآثار وهو تواصل روحي مع الأجداد ودوران مجموعة الاعتداء على الآثار وهو محاولة التفاف حول مناهضي سرقة الآثار والحيلولة دون تقطيع أوصال المومياوات.

ففي اشتباك حركة العم وابن العم مع ثلاثي حماة الآثار لون من ألوان المداهنة التي يصطنعها العم وابنه ليكشف عن أنه أيضاً معهم وهو مخادع قطعاً .

من الملاحظ أن كل محاولة اقتراب من العم لونيس تحوّم شخصية الموت حول ونيس .

فمع التراجع الزائف للعم والتوقف الظاهري والشكلي للصراع المتشابك بين مجموعتي الصراع تدخل شخصية الموت التي تتحرك حركة راقصة بطيئة ومغايرة في خطواتها لحركة المجموعتين إلى أن تتمكن من الإمساك بشقيق ونيس وتثبته في موضعه في الوسط بينما تجلس الأم مستقرة في وسط الخلفية في أعلى الوسط على مقعدها في حالة سكون وجلال تراجيدي كما لو كانت آلهة العالم السفلي .

ومن الملاحظ أيضاً على شخصية (شادي) أنه يختلس النظر من وقت لآخر في الكتاب المفتوح بين يديه قبل أن يبدأ في التفاعل مع الشخصيات أو يخلقها ويعيد إحياءها من الكتاب الذي يحوي – ربما – تاريخ قبيلة الحربات أو تاريخ الاعتداء على الآثار والمقابر الفرعونية، لذلك يتجه ناحية (شقيق ونيس) ليخلصه من يد (الموت) ، الذي يدفعه بعيداً عنه ثم يتجه الموت في حركة بطيئة –مع أنها شبيهة بحركة عارضة الأزياء – نحو واحدة من فتاتي الغواية لتدفعها في اتجاه زميلتها يساراً نحو الخارج . وفي الوقت نفسه يلف شادي يمناه من أسفل ذقن ونيس لتصبح كف تلك اليد على أذن شادي وتلف ذراعه اليسرى المسكة بالكتاب من فوق رأس ونيس ليصبح الكتاب بأعلى رأس ونيس ثم تسقط هذه اليد بالكتاب خلف رأس ونيس ليدوران معاً دورة واحدة، وذراع شادي التي ارتكزت عليها ذقن ونيس تمتد إلى الأمام في استقامة وفي تكوين جمالي ساحر دلالة على أنه يبصّره بالطريق الذي يجب عليه أن يسير فيه . وهو

بالضرورة طريق حماية آثار الأجداد. ثم يسقط الكتاب امام وجه ونيس ليقرنه تاريخ أجداده الفراعين ويرشده لما يجب عليه عمله تجاه حماية تراثهم.

وهنا ينقسم المشهد الى عدد من التكوينات تكوين ثنائي بين (شادي وونيس) يسار أسفل . وتكوين ثلاثي من (مفتش الآثار والسمسار والغريب) في يمين وسط المشهد وتكوين جماعي من (المجموعة الباقية) في أعلى الوسط أسفل الخلفية مباشرة . وهو تكوين مغلق . وتكشف هذه التكوينات عن تجزئة الصراع في الحدث . إضاءة المشهد ثلجية توحي بالبرودة بين أطراف الصراع وتنعكس هذه الإضاءة على الخلفية أيضاً في خلق وحدة الحالة.

وتتحرك الثنائيات السابقة كلها في ديالوجات حركية متباينة . كل ثنائية في موقعها من جغرافية الفضاء المنظري . فإذا بونيس عجينة طيعة في يد شادي . بما يكشف عن سقوط القناع عن تلك الشخصية المحركة للصراع . ولولا أن لغة الراوي (شادي) لغة غير كلامية لظهرت المباشرة في التعبير الدرامي بما يشكل ضعفاً أسلوبياً في البناء الفني .

ولأن البناء الدرامي تأسس على التجاور الأفقي للأفعال وردود الأفعال دون تصاعد ، لذلك تتقافز الصور الدرامية للأفعال وردودها . ومن ثم عندما تفشل فتاة الغواية في الإيقاع بونيس

تنجح في التعامل مع ابن العم الذي يستجيب لها ويخطف قطعة الآثار من يد شخصية الموت – تلك العلامة الإطارية الرمزية – ليعطيها بدوره إلى العم كبير العائلة ..

وبذلك الأسلوب القائم على تقنية القطع والوصل . وهو أسلوب سينمائي بنى عليه وليد عوني سيناريو العرض . فما أن ينتهي موقف درامي ، يلتحق به موقف درامي آخر دون ارتباط وثيق بين المواقف الدرامية مما يوقفنا أمام حبكة واهية هي فى الأصل الكتابة الدرامية التغريبية التي تجهد المتلقي في محاولة إدراك الدلالة التامة للعرض ، لذلك ينتقل الموقف حيث يتمكن (شادي) من التعامل مع شخصية الموت والقائه على الأرض (قهرها) في الوقت الذي تتجه فيه قبيلة الحربات بقيادة العم رافعي عصيهم إلى أعلى في حالة من الزهو لتتقاطع معها مسيرة مفتش الآثار وخلفه

السمسار وتاجر الآثار في اتجاهها المعاكس ناحية اليسار في منطقة أعلى الفضاء المنظري بخطوات عسكرية الإيقاع.

وتحيلنا الحركة التبادلية الانعكاسية التي يخطو فيها كل من ونيس وشادي فوق الموت الذي أرقده شادي على الأرض إحالة تراثية طقسية تذكرنا بطقس التخطي في تعويذة أو سحر ما.

وفي الموقف التالي لذلك الموقف تواجه الأم ابن العم في أسفل الوسط مواجهة اعتراض على سرقته للآثار . وفي الوقت نفسه يقبض الموت بيده على رقبة ونيس في مواجهة متحدية مع مصاحبة لأصوات الشخليلة وبذلك تكون حركة الأم في الانحياز لاتجاه ونيس سبباً في تحرك عصابة سرقة الآثار لمعاقبتها في أحد أبنائها (شقيق ونيس) . ومع موته تتحول إضاءة الخلفية إلى اللون البرتقالي بما يوحي بوقت الشفق . ولتحول مسار الصراع يتخذ التكوين العام في الفضاء المنظري شكل نصف قوس مغلق من ناحية الجمهور تتبعثر فيه الشخصيات في خطين دائريين . أحدهما بداخل الآخر ، لينتهي من ناحية اليسار بتكوين مغلق على شكل دائرة تتشكل من (المفتش والسمسار وتاجر الآثار وونيس) تمتد أيديهم نحو عنق (الموت) وتتنوع حركتهم من الوقوف إلى الجلوس به ثم الوقوف مرة أخرى في حين يظهر شادي خارج ذلك التكوين ثم ما يلبث أن يتحرك في اتجاه أعلى الوسط حيث يقف ونيس وأخوه يعطيان ظهريهما للجمهور كما لو كانا يشكلان نوعا من وحدة التفاهم ليدخل شادي بينهما. وبذلك يظهر انحياز شادي لهما . في حين يراقب العم ذلك مغيظاً في الخلفية .

التخلص الدرامي :

ولأن تقنية البنية الفنية في الحدث تعتمد على التخلص الدرامي وسيلة لنقل الصراع من حدث فرعي إلى حدث فرعي مغاير دون نشوز ، وقد يوظف الكاتب الراوي أو الغناء أو الدخول الفجائي لشخصية ما ومن أساليب التخلص الدرامي انطلاق صوت آلة كورن[1] بنغمة حزينة أشبه بنعيق الغراب في اللحظة التي تعبر في الخلفية إحدى المراكب الشراعية رافعة شراعها في مسيرة تنطلق من اليمين إلى اليسار مع نزول انقضاضي للموت هازاً الشخليلة لتصدر أصواتاً تتقاطع مع صوت الناي بينما يتغير

---

١) آلة القرن (كورن) : ومنها الكورن الفرنسي . ويستخدم في الأوركسترا السيمفوني .

تكوين الأخوين ليميل ونيس على صدر أخيه الذي يقف إلى جواره مسنداً رأسه على ذراعيه الممتدة أمام صدره ورأسيهما تتجه في خط مائل متوحد في تكوين تماثلي غير تام ، ويحيلنا هذا التكوين إلى صورة الطفل الصغير في حضن صدر عطوف ، ومع عبور شخصية الموت مجلجلةً بأصوات الشخللة ، ومحركةً أصابع يدها اليمنى التي ترتفع فوق رأسه بينما تتحرك في حركة اهتزازية دلالة على أنه يحرك الأمور أو أنه الفاعل الحقيقي في هذا الحدث الصراعي وليس (شادي) بما يشف عن مصير مأساوي لحدث وشيك الوقوع . **والاستشفاف تعبيرا عن رؤية مستقبلية لا تتحقق إلاّ مع فنان حقيقي . كما أن الاستشفاف تقنية فنية صانعة للتوتر وللتشويق الدرامي والجمالي .**

وفي الوقت نفسه يدور تكوين ونيس والأخ حول نفسه دورة كاملة تنتهي بمواجهته لشادي كما لو كانا يلتقيان معه في نفس الموقف الدي يقفه في حفاظه على الآثار

هنا يوظف التخلص الدرامي حيث ترتفع موسيقى من آلة " كورن " بنغمة عريضة في مساحة زمنية طويلة تشكل خلفية تتوحد مع حركة سير الشراع الذي يعلو في أفق الخلفية المشتعلة بضياء الشمس الغاربة نوعاً من التوحد بين جمالية الصوت المصاحب . وجمالية المنظر البصري أو الرؤية البصرية للخلفية . وأمامها التكوين المفتوح لكل المؤدين (الراقصين) **لتظهر اللوحة على المسرح كما لو كانت لوحة زيتية بريشة فنان تأثيري النزعة** . ومن الناحية الدرامية فقد وظف المركب لنزول البلطجية الذين جاءوا لقتل شقيق ونيس بعد أن حقق الديالوج الموحد بين رؤية (ونيس وأخيه) في تكوينات جمالية متنوعة تصب كلها في اتجاه يكشف عن اتفاقهما ضد موقف القبيلة ، لذا يظهر العم خلفهما مباشرة عاقداً يديه على رأس عصاه مرتكزاً بذقنه على يديه فوق العصا مشيراً بسبابته للملثمين اللذين أتيا على المركب ليتجها نحو شقيق ونيس ، وخلفهما الموت **الذي يشكل علامة إطارية رمزية في هذا العرض كله من أوله إلى آخره باعتبار أن الشخصيات تتعامل مع الأموات من ناحية وباعتبار أن مسيرتهم بكاملها محفوفة بأخطار الموت .**

وسرعان ما يهجم الملثمان على شقيق ونيس ويطعنانه فيرديانه قتيلاً مع ارتفاع أكف الغريب وتاجر الآثار لأعلى بالدعاء حدما لله على خلاصه من أحد المعارضين لفعلهما وبذلك يحدث التحول عند ونيس فيعزم على التعاون مع بعثة الآثار .

يلجأ المخرج وليد عوني إلى صنع مقاربة رمزية بين الكف المطبوعة على القارب الذي نزل منه الملثمان لإنهاء مهمة التخلص من شقيق ونيس حيث يرفع كل من الغريب وتاجر الآثار كفيهما لأعلى بديلاً عن العلامة الرمزية الطقسية (خمسة وخميسة) التي كانت مطبوعة على جانب ذلك القارب الذي نزل منه الملثمان اللذان قتلا شقيق ونيس في فيلم المومياء لشادي عبد السلام . وهي رمز طقسي شعبي يطبع عادة على أبواب البيوت بدم الضحية (كبش أو جدي)، وكأن هذا الرمز يستخدم للدلالة على ضرورة تضحية القبيلة بأحد أفرادها وتلك أيضاً إحالة جمالية طقسية ذات أصل فرعوني.

وتتضافر الخلفية شديدة الوهج – بعد اختفاء شراع القارب – مع بقعة الضوء الحمراء – التي تؤطر جثة شقيق ونيس – في صنع تأثير درامي وجمالي يؤكد مصداقية الأداء مع خلق حالة من التماثل غير التام بين الجثة المطروحة على الأرض ورقاد الموت إلى جوارها . وحالة اللاتماثل قائمة في ثبات الجثة في مقابل تحرك شخصية الموت في رقدتها إلى أن تنهض.

في الوقت الذي يقترب شادي في تكوين يفرد فيه ذراعيه بميل نحو الأرض متوازيين مع فتحة ساقيه في شكل الطائر الذي يحط خلف شخصية الموت والقتيل دون أن يفارق الكتاب يده وهنا ترتفع سبابة الموت لتلكز شادي في ذقنه فتبعده، ثم تدفع الجثة أمامها حتى (حفرة الأوركسترا / المقبرة) .

مركز الثقل ودوره في جمالية التكوين :

يقاس التوازن في الصورة التشكيلية والتعبيرية بمركز الثقل إذ أن عين المشاهد تتجه إليه مباشره ثم يتنوع إبصارها على مناحي التكوين كلها بعد ذلك . والأمر نفسه قائم بالنسبة للصورة أو التعبير المسموع ، حيث يتجه السمع إلى مركز الثقل في العبارة أو التعبير الصوتي . لذلك تشكل جلسة القرفصاء التي يجلسها ونيس في منتصف الوسط خلف الجثة مع تبعثر الشخصيات الأخرى في المنظر كله تشكل مركز الثقل في المشهد. ليس بسبب حزنه على موت أخيه فحسب ولكن لموضعه في جغرافية المنظر من ناحية وفي موقعه في الحدث حيث أصبح منوطاً به وحده تحمل تبعة موت أخيه شعوراً بالذنب لما حدث ومن ناحية مسؤولياته المقبلة في مواجهة الأمر منفرداً.

أمــا مركــز الـثقل علــى المــستوى الدرامي فيتمثل في لحظة التحول في الصراع حــين يبدأ ونيس بحسم أمره واتخاذ قراره حيث يتجه مباشرة نحو (أحمد كمال) مفتش الآثــار سيدوران دورة حركية درامية في ديالوج يكشف عن توحد مسيرة ونيس مع مسيرة أحمـد كمـال وفي الـوقت نفـسه يتكـتل أفراد القبيلة مع العم في يسار أسفل المنظر ويتجه شادي مسرعا نحو أعلى الوسط ليدفع ضابط الشرطة نحو مفتش الآثار حيث تدور بينهما حـوارية ثنائـية حـركية يتحـركان خلالها حركة ذات خطوات عسكرية (رسمية) بقيادة الـضابط في مـواجهة العـم في أسفل يسار المنظر ، يستعرض فيها الضابط قدراته في حركة دوران سـريعة حـول نفسه أمـام المفتش دون أن تـبدو مـبالاة ما على العم . أما التباين فـيلاحظ مـن تماثـل تقـسيمة ألوان زي كل من الضابط والعم أن النصف العلوي من زي كـل مـنهما أبـيض اللـون وأن النـصف الـسفلي للـزيين مـع اخـتلاف طراز كل منهما وتـصميمه هـو اللـون الأسـود فالتماثل في توحد لوني الزيين والتعارض في تصميم كلا الزيين. للضابط حلة رسمية وللعم زعبوط أسود فوقه وشاح أبيض. وإلى جانب جمالية الـتماثل والـتعارض بـين الـزيين من حيث الشكل . فهناك التماثل الناقص في طبيعة المـواجهة والـتحدي بـين الـضابط والعـم . والتماثل الناقص أو التباين هو أحد عناصر تكوين الصورة الجمالية .

الرمز دوره في صنع الجمالية :

تـبدأ بـوادر الصراع بين الضابط والعم عندما يرفع الغريب يمناه لأعلى في مواجهة شادي الـذي يبدو أنه محرك له ، كما لو كان يشير إليه ليرحل خاصة وأنه يحمل (صرة) على كـتفه. وبـرحيله يكـون السلام قد رحل عن المنطقة حيث أرى أن شخصية الغريب هي رمز للسلام ، الذي ظل على الحياد طوال فترات الصراع والمواجهة بين قوة الدفاع عن المومـياوات وعـصابة سـرقة القـبور بعـد نبـشها . والرمـز أحد العناصر التي تستثير إدراك المتلقـي ، والإثـارة عنـصر محـرك للشعور وللإدراك معاً ، وبه يتحقق الإمتاع العقلي حالة فك شفرتـه من قِبَلْ المتلقي .

التعبير الإرشادي والتعبير النقدي بين الدرامية والجمالية :

يتـضح الـدور التغـريبي الحركـي (المـوازي – الإرشـادي) لشخـصية شادي عبد الـسلام (الراوي) في هذا العرض المسرحي الراقص خلال توجيهاته للشخصيات استرشاداً

بـذلك الكتاب المفتوح الذي لا يفارق يده إذ يشير بيده للشخصيات في اتجاهات متعددة هـنا وهـناك فيذكـرنا بعـسكري المـرور الذي يوجه حركة سير المركبات في ميدان عام مع الفـارق . فـشادي هـنا مخـرج يحرك ممثليه في عرض مسرحي . ولذلك سرعان ما يوجه الـضابط ليـشتبك مـع العـم في محاولـة مـن الضابط لنزع سلاح العم (عصاه ورمز قوته) في ديالـوج حركـي درامي إذ يدوران في اشتباكهما والعصا بين أيديهما إلى أن يتمكن الضابط مـن نـزع سلاح العم وفي الوقت الذي تتخذ حركة الممثلين دوراً إطارياً خارج بؤرة الصراع في أطـراف الفـضاء المنظري الذي بهتت فيه ألوان الخلفية وأرضية المنظر ما بين الرمادية والحمـرة الباهـتة إيحـاء بغـروب الـشمس. تحـرك ونـيس مـع الغـريب في خلفـية المنظر مبـتعدين عـن مجـرى الـصراع بين الضابط والعم ، فالأمر كله بين يدي رجل الأمن ورمز القانون.

لـذا فـسرعان مـا يعـود ونـيس والغـريب إلى مركـز الفضاء المنظري ليشكلا مركز الثقل في الـصورة المسرحية في ديالوج فرح راقص ، تعبيراً عن انتصار ممثل الشرطة (الضابط) على العم مما يؤدي إلى عودة السلام ، خاصة مع تراجع العم نحو الخلف وذراعيه مرفوعتين حـول رأسـه دلالة على الاستسلام مع زهو الضابط في مونولوج فرح يرقص فيه بعصا العم الـتي نـزعها مـنه طـرباً ونـشوة . ومـا الـرقص هـنا سـوى تعـبير ظاهـري عـن مشاعر الشخـصية وتفاعلـها الوجدانـي وتلـك هـي طبـيعة المناجاة غير أنها هنا مناجاة غير كلامـية . ولأن انتـصار ممـثل الأمـن والقانـون هو انتصار لتوجهات المخرج المؤلف خالق الحـدث موضـوع الفـيلم والعـرض المـسرحي لـذلك يـرقص خلفه شادي في حركة درامية إرشـادية يـشير فـيها بذراعـيه وبـساقيه هـنا وهـناك راسـماً الطريق أمام الشخصيات في الحـدث ، وهـو هنا بمثابة شخصية الراوي في المسرحية التي تعتمد على التعبير الدرامي غـير الكلامـي . ويتخذ الحوار الحركي الجسدي هنا تقنية السرد التشكيلي بالتعبير الجـسدي البلـيغ جمالـياً ودرامـياً لطبـيعة التكثـيف السيميولوجي (الدلالي) . ولأن شـادي (الـراوي) هـو الـذي يعـيد تخلـيق الأحـداث (إنـتاجـها) فـيما يشبه التأرخة الملحمية كشفاً عن جذور ظاهرة الاعتداء على قدسية الموتى لذلك لا توجد أية غضاضة في لجـوء تاجـر الآثـار إلـيه مـستنجداً به لأن إيقاف ضابط حماية الآثار لزعيم قبيلة الحـربات فيه قضاء على مستقبل التجارة في تداول الآثار المهربة وحركة بيعها ، أي

قضاء على مستقبله هو نفسه لذلك نرى تاجر الآثار يرتمي في أحضان شادي الذي يعيده حياً في الحدث المسرحي المعروض. وهنا يدور به شادي دورة واحدة يدفعه بعدها في اتجاه الخلفية ، بمعنى أنه يرسم له خطواته التالية في اتجاه استكمال دوره في الصراع أو هو ينحيه عنه تعبيراً عن رفضه له ولأفعاله المخزية.

- الدور النقدي للراوي :

لما كانت حالات توقف الخالق أو الفنان لاسترجاع ما تم إنجازه من مشروع خلقه الإبداعي وتأمل تكوينه تأملاً استحسانياً أو استهجانياً في مجمله أو فيما لاحظه من نقص ، وكان (شادي) في هذا العرض هو نفسه (شادي) الفنان التشكيلي والمبدع الذي أخرج (المومياء) ، لذلك نرى (شادي) بطل هذا العرض ومحرك أحداثه يتوقف في بعض مواضع من مسيرة إعادة إنتاج تاريخ قبيلة الحربات مع مومياوات أجدادنا الفراعنة العظام ليراجع مسيرة الحدث ويتأمل رسمه للشخصيات وللأحداث وليضع رتوشه المناسبة لمشهد وآخر . فيسير متأملا بين الشخصيات في ثباتها الظاهري أو سكون حركتها في تكوينات جزئية ، منها المغلق ومنها المفتوح .

التكثيف الدرامي والجمالي بين تقنية الحذف والشرطة الموسيقية :

يتميز المسرح بما يتميز به فن الشعر من ضرورات الإيجاز والتركيز والإيحاء . لذلك يقف المؤلف والمخرج والشاعر كل منهم وقفة تأمل أمام إبداعه الأدبي أو الفني على مستوى الصور الجزئية . وفي النهاية أمام إبداعه عندما يرى أنه قد انتهى منه ، وهو بذلك يقف موقف الناقد لإبداعه . عندئذٍ قد يجري الحذف هنا أو الإضافة ضبطاً لإيقاع عمله الإبداعي، وتكثيفاً لصوره وتوثيقاً لحبكة بنائه أو تفكيكها عن عمد عندما ينحو في أسلوبه الأدبي أو الفني منحى تفكيكياً تتداخل فيه الشخصيات والأمكنة في الأزمنة ، وتتناثر عناصر بنائه الدرامي والفني في شذرات وشظايا لا رابط بينها إلاّ بتوظيف عنصر مصاحب كالموسيقى ، حيث يوظف المقطع الموسيقي كما توظف الشرطة بين جملة وأخرى في الكتابة . هكذا يفعل الفنان شادي عبد السلام في وقفاته المتأملة ما بين لوحة وأخرى حيث تعوّض الموسيقى المصاحبة (ذات النغمة العميقة من آلة السكسوفون Saxophone متداخلة مع نغمة ترددية لآلة الأبوا

Oboe) وهما نغمتان متعارضتان تشكلان المعادل الموضوعي لمعاناة شادي في خلق تلك المواقف والشخصيات لتكون بديلاً عن التدفق البصري للمتفرج عند توقف الحركة الدرامية الراقصة ، حيث تكون حركة شادي في سيره حركة عادية . وهي عبارة سردية نثرية في موقف يُجسِّد الحوار فيه بلغة الشعر . فحركة شادي المتأملة لما أنجز في الحدث المعروض هي حركة نثرية لأنها ليست رقصاً . ومن هنا فإن الحدث المسرحي الراقص يحتمل تداخل السرد الحركي النثري في نسيج الحركة الدرامية الشعرية بلغة الجسد . لذلك عندما ينتهي الفنان (شادي) من وقفة التأمل تلك ؛ تتحرك ثلاث شخصيات خلف بعضها في اتجاه منتصف فضاء المنظر وهي تباعاً (الغريب في جلبابه الأبيض وخلفه أحمد كمال مفتش الآثار في حلته البيضاء ويتبعه ونيس) في موقف ساد فيه السلام ، وهنا ينفرد مفتش الآثار بمونولوج راقص مستعرضاً دوره ومجسداً حالة انفراده في الساحة وبدء قيادته للأحداث . بينما يدور العم حول نفسه في الخلفية في حركة دائرية متعاكسة في اتجاه دورانها مع حركة الدوران المنتشي للمفتش ، الذي يشكل مركز الثقل في أمامية الصورة . فالمبادرة في حركة المفتش والعم يقاوم في مونولوج آخر في خلفيتها ويشاركه في الطرف المقابل له (يمين أعلى المنظر) مراد سمسار الآثار في مونولوج ثالث ينفرد به تنفيثاً عن غيظه مما حاق بهما من جراء إمساك مفتش الآثار للأمر كله في يده.

جمالية الصمت :

الصمت لغة كثيراً ما يكون أكثر بلاغة من لغة الكلام ، والسكون أحياناً أبلغ من الحركة، لذا يتجمد المشهد وقد اتخذ كل راقص وضعاً معيناً في مكانه ، مع صمت وسكون مطبق لعدة ثوان لتتجمع بعده الشخصيات الراقصة خلف بعضها على يسار المنظر مخليين الساحة لرباعي راقص مكون من ونيس في ملاحقته لزينة (فتاة الغواية / ابنة عم مراد سمسار الآثار) التي تهرب منه كلما لاحقها بينما يقف شادي حائلاً دون ومتابعته لها .

وفي لقطة جمالية رائعة – في أثناء اعتراض شادي لملاحقة ونيس لزينة – يمد شادي ذراعه أمامه كالوسادة ليضع ونيس رأسه على ذراع شادي فيبدأ شادي في أرجحة ذراعه

برأس ونيس تماما كما يهدهد الطفل لينام . فشادي يحاول بوسائل متعددة إبعاد ونيس عن فتاة الغواية التي يلاحقها كالطفل الذي لا يعي ما يفعل . وهي في نفس الوقت دلالة على تهدئة شادي لحالة هياج ونيس المراهقة سعياً خلف الفتاة التي تشاغله رقصاً وإغراءً ، حتى يظهر مراد ابن عمها في الحوارية ليعترض طريق ونيس ، ومن ثم يشتبك معه في جدلية عراك بالأيدي ما يلبث أن يتدخل فيها شادي ليفك الاشتباك . ثم ما تلبث الفتاة أن تعود لتدور حول ونيس مرة أخرى بنظراتها الطويلة في أمامية المنظر ، وما تلبث أن تواجه الجمهور بتلك النظرة المتأملة معقودة الحاجبين دلالة تحذير من المخرج (وليد عوني) لكل متفرج من نظرة الغواية تلك التي قد تودي به . وتستمر زينة في النظر للجمهور وهي تعبر أمامية المنصة حتى تندفع خارج المنظر في اليسار تاركة ونيس حائرا في مكانه لتعود إليه مثيلتها (فتاة الغواية الأخرى) حاملة قطعة من الآثار على شكل عين حورس صغيرة الحجم فتضع القطعة في يد ونيس ، في نفس اللحظة التي تظهر فيها شخصية الموت بشخاليلها من (حفرة الأوركسترا / المقبرة) لتدور حول ونيس الذي يقف في مكانه وسط المنصة متأملاً في القطعة التي في يده

جمالية التضاد :

يعمل التضاد في وحدة داخل المشهد أو التعبير على خلق إثارة جمالية تحمل من التوتر والتشويق ما يؤثر على موقف المتلقي . ففي الوقت الذي تشترك فيه شخصية الموت مع شادي ومفتش الآثار في حوارية راقصة متماثلة في مفرداتها الحركية بما يكشف عن دور التكرار في خلق مقاربة بين الفعل ونقيضه المواجه له . بينما يكتفي الغريب بالعبور في الخلفية متأملاً ونيس الذي يظل لفترة في مكانه متأملاً القطعة الأثرية يبذل شادي والمفتش قصارى جهدهما رقصاً — مضاداً من حيث الدلالة — لتأثير رقص شخصية الموت - إقناعاً — لونيس لحظة اتخاذ قراره إما استسلاماً لإغواء فتاتي الغواية والحض على الاعتداء على الآثار أو التحالف مع المفتش من أجل إنقاذ تراث الأجداد من الهلاك. فيتجمع في وسط المنظر كل من ونيس وشادي وتاجر الآثار في مواجهة مع العم وابن العم .

وفي هذا المشهد يحاول شادي تحصين ونيس ضد قبيلته — بوضع الكتاب الذي يحمله أمام عين ونيس الذي يدفع يد شادي بالكتاب من أمام وجهه ويواجه التاجز وأفراد

القبيلة منفرداً في حركة تمرد على خالقه شادي الذي يتنحى جانباً في حركة دائرية بطيئة حول التجمع في الوسط .

تنشب المواجهة على قطعة الآثار بين التاجر وونيس في وجود أفراد القبيلة وينتهي الأمر باستحواذ التاجر والعم على قطعة الآثار بعد أن ضرب أبناء العم لونيس على جبهته بالعصا فيميل بظهره نحو الأرض . يسرع شادي إلى خلف ونيس ملصقاً ظهره به ليسقط ونيس على ظهر شادي الذي ينحني إلى الأمام ببطء حاملاً ونيس على ظهره وتاركاً إيّاه بهدوء ووجهه نحو الأرض . **تدور الأم في فضاء المنظر لتصل إلى المقدمة وترقد بجوار ونيس الممدد على الأرض لتمده بطاقة الحياة وتبث فيه من روحها بمساعدة شادي الذي يلمسه ثم يصفق صفقة واحدة بيديه فتدب الحياة في ونيس على الفور فيرفع رأسه ويقوم من رقدته .**

المعادل الموضوعي وجمالية التوازن :

إذا كان التوازن في عناصر التعبير هو أساس تحقق الجمالية فإن معادلة عناصر التعبير ومفرداته بعضها بعضاً هي من أهم عناصر تحقق ذلك التوازن . ويمثل شادي هنا معادلاً لفكرة الخلق في مقابل شخصية الموت التي هي معادل للفناء ، وتكمن الجمالية في المقابلة والربط بين فكرة الأمومة وفكرة الخلق ، فكلاهما مانح للحياة . ومع إرادة الحياة تنسحب قوى الشر . فهذا أحد أفراد القبيلة يترك سلاحه (العصا) على الأرض بجانب قبر والد ونيس في أعلى اليسار . هذه العصا التي ضربت ونيس على رأسه مستهدفة قتله هي نفسها التي مات بها أبوه ، **كما تدل على أن العصا ستطال كل من يخالف قانون القبيلة ، وتدل كذلك على أن القوة لن تستخدم بعد ذلك ضد أحد . وهذا مناط جمالية الفعل إذ تتعدد الدلالات حول تفسيره استناداً إلى الرأي الذي يرى أن الجمالية تنبع من ذات متلقي الصورة .**

عند عودة الوعي إلى ونيس بمساعدة شادي ثم أمه يدير كل أفراد القبيلة ظهورهم لونيس وللجمهور دلالة على الخزي من فعلتهم من ناحية ، وعدم القدرة على مواجهته.

ينتقل العرض نقلة جديدة إذ يرفع الممثلون صفاً من المكعبات المنخفضة ليضعونها في منتصف الفضاء المسرحي في خط واحد ممتد من اليمين إلى اليسار ويجلسون عليها مولين ظهورهم للجمهور. **يقف شادي أمام البانوراما في خلفية المنظر في مواجهتهم بينما**

تجلس شخصية الموت في أقصى الطرف الأيمن مواجهة للجمهور بما يؤكد لا مبالاتها بالأمر ولا بالخطاب الذي سيتم باعتبار أنه خطاب للمصالحة واستدعاء الضمير القومي والديني وإحلال السلام.

في الوقت نفسه يظهر الغريب (رمز الحياد والسلام) جالساً على الأرض ثم يبدأ بالزحف أمامهم بظهره في اتجاه اليسار حتى يصل إلى بداية الصف عند شاهد القبر.

وتلك دلالة على إشاعة السلام بين هؤلاء الفرقاء . وهيَ توكيد للصورة الجمالية من منظور الموضوع.

ولأول مرة يبدأ توظيف مقطع أو فقرة طويلة من حوار ونيس مع الغريب مقتبساً من فيلم المومياء لشادي عبد السلام . في مصاحبة مسجلة صوتياً لحركة ونيس أمام صف جالسين على خط الوسط بعرض الفضاء المنظري

" ونيس انتظر ! انتظر !

الغريب الرحمة يابن سليم

ونيس هل كانوا ثلاثة ؟

الغريب إني راحل .. هددوني بالقتل إذا لم أرحل قبل هذا المساء

ونيس انتظر .. ماذا يفعل هؤلاء الأفـ[illegible]ـية عند سفح الجبل . لقد عملت معهم

الغريب . لا أعرف .. قلت لهم لا أعرف

ونيس : لا تخشاني إني جريح مثلك

الغريب : آلامي تكفيني يابن سليم

ونيس : أيها الغريب .. آلامي هي كل العمر الذي عشته

آلام أعجز عن فهمها .. أفصح فإن الظنون أخرجتني من داري

وشوهت في رأسي ذكراه

أقف أمام هذا الجبل عاجزاً يملؤني صوته بالغضب وأنا لي نصيب فيه

أجب . عن ماذا يبحثون فيه ؟ عندهم ما يوازي كل ما في جوفه .

الغريب : يقولون إنهم يبحثون عن قوم نعيش اليوم على أطلالهم ..
يسمونهم الجدود . ويقرءون على الحجر كتاباتهم وأسماءهم ..
ويهتمون بهم ويحافظون على ..

ونيس : كفى .. إنهم موتى . . موتى .. لا أحد يعرف لهم آباء أو أبناء ..
كفى ما قلت .. جعلت الأحجار تبدو حية أمامي .. " [1]

يوظف المخرج وليد عوني الحوارية التي تمت في فيلم المومياء بين ونيس والغريب توظيفاً جديداً فيعيد إنتاج دلالة جديدة منها عندما يجلس كل الشخصيات المشاركة في العرض سواء من أفراد القبيلة المعتدية على الآثار والتاجر والسمسار وكل المساهمين في السرقة والتخريب إلى جانب المحافظين عليها ، كالضابط والمفتش .

والمخرج هنا متقنع خلف شخصية شادي ممسكاً بالكتاب أمامه ، **في حين نسمع الحوار بين ونيس والغريب مسجلا بصوتي ونيس والغريب وهو الحوار نفسه الذي تم في الفيلم ليجعلنا أمام ضمير الأمة المغترب الموشك على الرحيل ممثلاً في الغريب وحواره مع ونيس ليستحث الجميع من أجل الحفاظ على كنوز الأجداد . والصورة في مجملها تحيلنا إلى ما يشبه محاضرة مباشرة . وهذا من حيث التقنية الحداثية فيما يعرف بالسرد الانعكاسي لأنه اقتبس من الحوار بين هاتين الشخصيتين في الفيلم وأعاد إنتاجه ليعطينا دلالة مغايرة.**

ومع ذلك فإن الاجتماع ينفضّ بما يؤكد انصراف العاملين على سرقة الآثار عن كل ما قيل مما يكشف عن غيبة الضمير القومي والوطني والديني عند هؤلاء.

ينتقل الحدث نقلة جديدة بمجرد انصراف المجموعة بمقاعدها إلى أمام خلفية المنظر — موقعها الأول – وهنا يصدر صوت شخللة عن الموت الذي وقف في مكان جلوسه الأول فيهرول بعدها ونيس ويركع أمام قبر والده لتأتي خلفه شخصية الموت فتدور أمامه وأمام شادي ويدور مراد السمسار حول ونيس في نفس الوقت فيدفعه ونيس بعيداً عنه ، غير أنه يتبعه مرة أخرى فيدفعه ويتبعه مرة ثالثة محاولاً استمالته إلى صف المنتفعين بسرقة

---

1) شادي عبد السلام ، سيناريو (فيلم يوم أن تحصى السنين أو المومياء) ، مجلة القاهرة ، العدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦ عدد خاص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ٢٨٤ – ٢٨٥

الآثار . وهذا المشهد بين ونيس ومراد في حضور شادي والموت يتوازى مع المشهد رقم ١٦ من فيلم المومياء مشهد (أمام قبر الأب / ليل خارجي) حيث يركع ونيس أمام الشاهد الأبيض لقبر أبيه في خشوع فيلحق به مراد متذللاً فمهدداً كي يدفعه للتعاون معه لسرقة المومياوات :

" (مدافن القرية .. يحل الظلام .. ونيس يركع أمام الشاهد الأبيض مجروحاً مجهداً .. ولكنه لم يعد الطفل الباكي . وفجأة ودون توقع يركع خلفه شبح أسود .. إنه مراد..)

مراد : (مرتعداً) يا سيد ونيس .. يا سيد ونيس

ونيس : (ينتفض ويواجهه) لِمَ جئت ورائي هنا .. ؟

مراد : (منتحباً) ملعون اليوم الذي جعلني أحمل لك فيه أخبار الشؤم

(يبكي) وملعون اليوم الأسود الذي سيؤذونك فيه أنت الآخر " [١]

ومع أن للعرض المسرحي (المومياء) ثلاث معالجات قدّمها المخرج وليد عوني ، إلاَ أن **هذه هي المعالجة الأولى للفيلم مسرحياً . لذلك فهو عرض أقرب إلى ترجمة فيلم (المومياء) لشادي عبد السلام ترجمة مسرحية بلغة الصورة . إلاّ أنه في تلك المعالجة المسرحية الأولى للمومياء قد استخدم تقنية Flash back ليجسد تداعي أحداث قتل أبناء العم لشقيق ونيس في ذهن ونيس نفسه فور همس مراد له في أذنه بأن أولاد عمه قد قتلوا أخاه . ومن ثم فهذا الموقف في المسرحية يعيد إنتاج الموقف نفسه من الفيلم بلغة الجسد وبلغة الصورة عن طريق الاسترجاع. كما أن الترجمة هنا بلغة الجسد وبلغة الصورة لذلك كانت المعالجة إبداعاً بوسائط مغايرة ولغات مغايرة . فالجمالية في أن إعادة إنتاج الصورة جاءت إبداعاً جديداً ، لأن المخرج لم يصمم نفس الحركة (تكالب القبيلة على شقيق ونيس وقتله ، ولكن يخرج ممثل دور شقيق ونيس من (حفرة الأوركسترا / المقبرة) ليعيد مشهد قتل أحدهم له بطعنة عقب شخللة آمرة من شخصية الموت ، التي تدفع القتيل بقدمها بعد طعنه لتسقطه مرة أخرى في أعماق العالم الآخر (الحفرة) . الأمر الذي يدفع ونيس دفعاً للهرولة نحو مفتش الآثار. وهنا مناط التحول الدرامي في الحدث إذ يدور بينهما حوار أو ديالوج يتراجع فيه**

---

١) شادي عبد السلام . نفسه . ص ص ٢٨٥– ٢٨٦

ونيس بخطوات قليلة للخلف في الوقت الذي يتقدم مفتش الآثار في نفس خط السير المتراجع لونيس بما يعكس الدلالة على أن قيادة الأمر كله في يد مفتش الآثار.

مع تغير الخلفية إلى منظر القمر دلالة على تغير الزمن إلى الليل- تماماً كما حدث في الفيلم- وهنا يتحاوران مع بعضهما في ديالوج دوراني راقص ؛ يدور فيه مفتش الآثار حول ونيس الذي يضع فمه في أذن مفتش الآثار ويشير بيده نحو فتحة (حفرة الأوركسترا / المقبرة) في إشارة اعترافية من ونيس للمفتش بمكان المومياوات مثلما حدث في الفيلم ، وفي اللحظة التي يتحرك فيها المفتش نحو (حفرة الأوركسترا / المقابر) يستعين المخرج مرة أخرى بفقرة مسجلة من الفيلم بصوت المخرج / شادي عبد السلام نفسه مصحوبة بهمهمات صوتية وتشويح بالأيدي والعصي لأفراد القبيلة في الخلفية اعتراضاً على ما فعله ونيس . بما يشكل خلفية متداخلة مع الموسيقى بنغماتها العالية :

" يوم أن تحصى السنون :

سر دفينة حملها الجدود أمانة من أب إلى ابن

احملوا وحدكم هذه الذنوب . أريد الحقيقة الآن "[1]

يدور ونيس في هذه الأثناء في الفضاء المسرحي ببطء وخلفه شادي ممسكاً بالكتاب ، وفجأة يلقي بنفسه على الأرض أمام شادي متقلباً على أرضية خشبة المسرح وجالساً أمامه ليندفع بعدها نحو شاهد قبر أبيه كما لو كان يتطهر بذلك من ذنوب أهله وقبيلته في تجرؤهم على حرمات القبور . في نفس اللحظة تخرج من (حفرة الأوركسترا/ المقابر) المومياوات محمولة على أعناق الرجال في طابور يصعد إلى خشبة المسرح . مع تصاعد الموسيقى الجنائزية . وفي ذات الوقت يختفي القمر ويبزغ الضوء من جديد وتشرق الشمس وإلى جانب ما يمثله اختفاء القمر وبزوغ الشمس من دلالة على تغير الزمن من الليل إلى مطلع الصباح الباكر **يمثل دلالة أخرى أكثر عمقاً وهي نهاية التعتيم على الآثار والجهل والتخلف وبداية خروج هذا التراث العريق إلى النور والعالم الخارجي.**

---

(1) وليد عوني ، شريط فيديو مسجل لعرض مسرحية صحراء شادي عبد السلام رؤية أولى . دار الأوبرا المصرية. إخراج وليدعوني.
أيضا: سيناريو فيلم"المومياء" مجلة القاهرة ، سبق الاشارة إليه .

وفي احتضان شادي لونيس دلالة على الانتصار وتحقيق كل مخططه الذي سعى إليه . وفي إلقائه للكتاب أو (المخطط المكتوب) الذي بين يديه على الأرض أعلانا عن نجاح ذلك المخطط وانتهاء رحلة إعادة اكتشاف الوعي بكنوز الأجداد وحمايتها ونشرها أمام العالم .

تصاحب مسيرة المومياوات المحمولة على أعناق الرجال في دورانها الاستعراضي على خشبة المسرح مقاطع صوتية مختارة من أصوات شخصيات في فيلم المومياء مع خلفية من الموسيقى الجنائزية ؛ متفاعلة مع بقع ضوئية وتركيزات متعددة ما بين البقعة الزرقاء والبقعة البرتقالية الباهتة ، وتعلوها على الخلفية بقعة تمثل شروق الشمس في الصباح الباكر مع ظلام يحيط بجوانب الصورة المسرحية والمساحة العليا نحو السماء. ومع دوران شادي دوراناً إطارياً حول مسيرة المومياوات بينما ؛ الأهالي أيديهم تحية لموكب المومياوات.

النتائج

- الفصل الأول :

◈كشفت أولى النتائج عن أن (الجمال) في الإبداع الأدبي والإبداع الفني لا يتحقق – فَهْماً وإدراكاً إلاّ عندما يصل التعبير في المسرح أو التصوير في السينما إلى (النقطة المركزية Central Point) التي حددها بومجارتن ، والتي لا تظهر بين العمل الإبداعي والجماهير إلاّ إذا حملت عناصر .

الاستحسان والتصديق Approval

الاستدلال Constructivism

الوقائع اليقينية Positivism

◈حدد نموذج النوعيات الجمالية (نموذج رومان إنجاردن Roman Ingarden (١٨٩٣–١٩٧٠م) الذي استند عليه البحث كمنهج أساسي في تحليل المبحث الأول : مصطلحي: (جميل Beautiful ، بهيج ومُحبب إلى النفس Lovely) . ثم المبحث الثاني المضاد : (قبيح Ugly، بشع Unsightly) . ثم التعامل مع مصطلح (إثارة الشفقة في التراجيديا) وتشمل: دراسة التفكر والتأمل + البطولي + التألق والبهاء + الرثائي – الكئيب – الحزين . وتقابلها مع مصطلح (الرضا والطمأنينة في الكوميديا) وتشمل : (الافتتان + الدعابة – الفكاهة – الظرف + البيرلسك + المألوف والشائع) .

تباين مفهوم الابتهاج الجمالي عند فلاسفة علم الجمال إذ لم يستقر تفسير مصطلح (الابتهاج الجمالي) على صيغة محددة. فبينما يراه أفلاطون تحقيقاً للأهداف الأخلاقية. يرى فيه أرسطو فعلاً لا إرادياً وانعكاساً استبطانياً لفن المايم . ثم يراه الفيلسوف اليوناني إبيكاروس الخير الأوحد . أما الابتهاج الجمالي في عصور القرون الوسطى فهو الزهد والتنسك والتقشف بعينه Asceticism

- الفصل الثاني :

◈ يتردد (صدى الحياة) في كل من التعبير المسرحي والتعبير السينمائي مستمداً نسيجه وتدفقه من التاريخ الثقافي للإنسان. وعلى الرغم من اختلاف العناصر الأساسية لفن المسرح عن العناصر الأساسية لفن السينما ، بل تضاربهما أحياناً ، إلاّ أنهما يتقابلان ويتعاونان أحياناً بفعل التقدم العصري . لكن (الفيلم) يفوز بكل

مطالب الإنسانية المعاصرة بحكم توظيفه لآليات فنية وتقنية يعجز المسرح عن بلوغها .

◈ حققت إرهاصات الفنون التشكيلية — التي دخلت إلى المسرح في القرن الثامن عشر الميلادي ، وإبّان عصر جوته **Goethe** تأثيرات بصرية محققة لإيهام العرض المسرحي **Illusion** . كما أدى استعمال الموسيقى في المسرح إلى إزاحة الشخصية المسرحية إلى الوراء وترحيل التعبير الدرامي إلى الخلفية . إلاّ أن انبثاق فن الأوبريت **Operetta** على يد الألماني أوفنباخ **Offenbach** يأتي بخطوات تقدمية لفن السينما مع تراجع للفن المسرحي .

◈ حدد جدول إيجل تورنكفيست **Egil Törnqvist** مقارنة جوهرية بين الوسيط السينمائي والوسيط المسرحي . كاشفاً عن خصائص كل من المكان ، وظائف الصراع . الفضاء . الرمن.

◈ **يعمل أسلوب القطع والوصل في التصوير السينمائي والتليفزيوني في مقابل أسلوب الإضافة والحذف في المسرح على تنشيط خيال المتلقي وحثه على المشاركة في تأويل المسكوت عنه في التعبير السينمائي أو المسرحي .**

◈ تميّزت لغة الحوار في المسرح بحرية التعبير ، بينما تميزت لغة الكاميرا (الصورة) بحرية التنقل والتصوير المستند على التفسير والاستنباط .

◈ خرج التقدم الفني للسينما إلى (السينماسكوب **Cinemascope**) التي جددت من حياة الصور السينمائية وقادت إلى انتقالات متتابعة ومستمرة في حركة الكاميرا لحل مشكلات سياسية واجتماعية حية . وهو ما ميّز حركة سينما فريتيه **Cinema Verité** بالمصداقية والموثوقية (الروسي دزيجا فتروف) .

◈ أدخلت حركة الكاميرا عناصر الإغراب **Alienation** في تحركها مجتازة فكرة التماثل بين أحاسيس المشاهد والحدث السينمائي .

◈ بظهور (الصوت) — الفيلم الناطق تنبثق (جماليات جديدة) عرّفها بودوفكين وألكسندروف بمصطلح (جماليات السينما الناطقة) . وهي الجماليات المكتشفة لفلسفة المونتاج السينمائي (ليو كوليسوف) والمونتاج الساحر (أيزنشتين) .

– الفصل الثالث :

◈ كشف البحث عن فروق جوهرية بين عمل المخرج المسرحي والمخرج السينمائي في مراحل الخلْق ، مرحلة التركيب ، مرحلة التعبير .

◈ بدراسة النماذج المسرحية والسينمائية في هذا الفصل . يصل البحث إلى قيمة مضمون (الحرية) في العمل الفني . لقطات عديدة ينتقي المخرج السينمائي الأفضل منها في عملية المونتاج ، بينما لا نعثر على معادل أو شبيه لهذه الحرية عند المخرج المسرحي . فبمجرد ظهور العرض الأول يصبح ملكاً للممثل وللجماهير .

◈ الخبرة الجمالية مكتسبة بتدريب الحوار على الاستبصار والإنصات والإحساس بملمس الأشياء عن بعد ؛ باعتبار القيمة الجمالية نتاج العبث الإبداعي الجاد بوسائل التعبير الأدبية أو الفنية .

◈ تعمل المفارقات والمقاربات في الصورة الفنية على خلق جمالية التعبير في الفنون الزمانية والمكانية .

◈ خرجت تجربة العرض المسرحي وتجربة العرض السينمائي لنص (مس جوليا) بأثر درامي وجمالي ، مغاير لإبداع ستريندبرج . كما خرج كل منهما بإبداع جمالي مغاير للآخر .

– الفصل الرابع :

◈ يصل البحث في جمالية الفرجة بين عرضي (ريا وسكينة) مرة للريحاني وأخرى للفنانين المتحدين إلى تطابق في الفكر الإخراجي . قدّم العرضان صورة كوميدية قائمة مع إشراك للأغاني والمونولوجات . هذا بينما اختلفت الثيمة الأساسية التي قامت عليها الأزمة الدرامية في عرض الفنانين المتحدين . إذ لم نعثر على وجود لها لا في عرض الريحاني ولا في فيلم صلاح أبو سيف .

◈ وظف البحث نموذج إنجاردن في قياس جماليات الفرجة بالإضافة إلى جدول تورنكفيست للمقارنة بين العروض .

◈ وصل البحث إلى اختلاف آخر أوسع وأعم في وظائف الشخصيات الدرامية ، وفي التفاعل الدرامي للشخصية الواحدة وأسبابه :

الدوافع + الشخصية	عرض الريحاني	عرض الفنانين المتحدين	الفيلم – صلاح أبو سيف
الدافع الدرامي	الفقر + الجهل	الثأر	الواجب الأمني
عبد العال	شخصية تابعة (نكرة)	شخصية محورية+سلطة أمنية	أحد أفراد العصابة
حسب الله	ثانوية مسطحة	محورية مساعدة لريا وسكينة	ذراع باطشة
الضحية الأخيرة	ابنة عضو العصابة	ابنة ريا	خطيبة الضابط
مكان الأحداث مركز الشرطة	لا وجود له	بداية الأحداث الدرامية	مكان التحري عن الجرائم
الغناء	درامي مصاحب للحدث	تعليق نقدي على الحدث	يكتم صرخات الضحايا – مؤثر
المبالغات	لم ينح منحى المبالغة المستهجنة	مبالغات إخراجية في حركة الممثلين وتكويناتهم وتشكيلاتهم . خارج حدود الضرورة الدرامية –جماليات–	تجسيد الأحداث في وضوح بمبالغات ميلو درامية وتزيد مستهجن .
المشهد الختامي	لطمة مأساوية (الضحية ابنة مرزوق)+ رسالة أخلاقية	نهاية فاجعة + رسالة أخلاقية	نهاية سعيدة (إنقاذ الضحية)

- **الفصل الخامس :**

◈ في (فيلم قصة الحي الغربي) تطابق التكوينات والتشكيلات الحركية للممثلين (جمالياً) مع نموذج إنجاردن (فقرة قياس الجماليات في التعبير الدرامي الكوميدي) .

◈ قدم فيلم (West Side Story) وفيلم (Shakespeare in love) خبرات جديدة وخبرات وصور ماضية مريحة وفق شروط هوبز Hobbes (١٥٨٨-١٦٧٩م) لتحقق الابتهاج الجمالي) .

◈ شكّل تنوّع الصورة عنصراً أساسياً في تشكيل الأثر الابتهاجي للمتلقي المؤسس على أسلوب الكوميديا الاستعراضية المرحة ، كما شكّل عنصراً أساسياً ثانياً في تشكيل الأثر القاتم المؤلم المؤسس على الأسلوب التراجيدي .

◈ **تطور عمل الكاميرا من مجرد وسيط اتصالي ناقل للصورة ، إلى مشارك في موقف حدثي محدد . بفعل جماليات التداخل بين بهجة استعراض القوة الشبابية . وصدمة المواجهة مع فريق الشباب المناوئ .**

◈ **كشفت لحظات (المباغتة) عن تفعيل عنصري التشويق والتوتر ، تحريكاً لمشاعر المشاهدين وتأرجحها بين الابتهاج والحزن .**

◈**جاءت (جماليات التعبير) عن الشخصيات (كاريكاتيرياً) موافقة لنموذج إنجاردن لقياس جماليات الكوميديا (التهكم + التراشق اللفظي + التقليد الساخر ، قولاً وحركة) .**

غياب عنصر (التفكر والتأمل) بوصفه شرطاً لتحقيق الأثر الجمالي في التراجيديا (مشهد الشرفة بين ماريا وتوني) .

◈ **لا تؤاخذ الدراما الاستعراضية ولا الملاحم البطولية عند إنتاجها سينمائياً أو مسرحياً مؤاخذة الدراما المحكمة البناء من ضرورة إسقاط الزمن الميت بوصفها ضروري من ضرورات التكثيف الدرامي .**

◈ ظهور (الجمالية) في توظيف المخرج جلال الشرقاوي لما يدور داخل الشخصية من أحلام، باستخدامه مؤثرات مسرحية (بؤر **Spots** ، **Smoke System** ، موسيقى حالة **Soft romantic music**) في تزامن بين الواقع والحلم.

◈ وظّف العرض المسرحي (قصة الحي الغربي) عديداً من أشكال الفرجة الشعبية (تقليد أصوات الشخصيات ، تشخيص أدوار نمطية : "بائع صحف ، بائع بطاطا ، مأذون ، عجوز معوّق ") . كما وظّف ألعاباً شعبية : (التعلب فات ، عنكب يا عنكب، الاستغماية) إضافية إلى + التمثيل داخل التمثيل Stage-within-stage + الارتجال غير المبرر خروجاً على النص .

◈ بينما اعتمد العرض المسرحي على الحوار الدرامي مع قليل من الاستعراضات الغنائية الراقصة ، اعتمد الفيلم في ثلثي بنائه الدرامي على الاستعراضات الراقصة .

◈ تميزت الموسيقى المصاحبة لفيلمي (قصة الحي الغربي) ، (شكسبير عاشقاً) على نفس الموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي .

- الفصل السادس :

◆ جاء العرض المسرحي – الذي تناوله الباحث – بمثابة إعادة إنتاج للفيلم بوسيط إبداعي مسرحي، في إطار ترجمة الفيلم ترجمة مسرحية مفسرة .

◆ يصنف البحث العرض المسرحي (صحراء شادي عبد السلام : المومياء) في إطار فن التراجم الفنية .

◆ بينما استهدف الفيلم إعادة الوعي الحضاري للأمة المصرية تثبيتاً للهوية ، استهدف العرض المسرحي تمجيد الدور القومي بإلقاء الضوء على آثارنا والتصدي لحمايتها في مطلع القرن الماضي (العشرين) .

◆ رجحت كفة (الجماليات) في الفيلم عنها في العرض المسرحي (لتنوع الصورة السينمائية، تشكيل الفضاء في الصورة درامياً وجمالياً) .

◆ لم يقدم الفيلم ، ولا المعالجات المسرحية الثلاث المستلهمة منه عند (وليد عوني) أية قصة أو مأساة أو (حدوته) . إذ لم يزد ما قدم عن مجرد علاقات درامية + تكوينات وأشكال تتجمع لتتفرق . تاركة المتفرج ليكوّن رأياً خاصاً به .

◆ اختلفت (جماليات الفيلم) عن (جماليات العرض المسرحي) للمومياء تبعاً للإمكانات السينمائية ودور المخرج في إعمال جغرافية ثقافة التشكيل في العمل الفني ، وإثباتها سواء في السينما أو المسرح .

الخاتمة

تعود نشأة المسرح إلى بداية الإبداع الأدبي ، بل يمكن القول إلى بدء خلق الإنسان الذي اتخذ مكاناً معيناً يلعب عليه أدواره المختلفة . هذا المكان هو خشبة المسرح . تطورت هذه الخشبة على مدى الزمن في الشكل ، ففي العصور الأولى اتخذ من الربوة مكاناً ، ثم اتخذ من المذبح داخل الكنيسة سكناً . وشيّدت خشبة بسيطة في فناء الكنيسة . ثم خرج إلى الميادين العامة في شكل العربة المتحركة . ثم ازدهر وشيّد له دوراً خاصة في نهاية العصور الوسطى . وظهرت الخشبة البيضاوية في العصر الإليزابيثي . ومنذ ذلك الحين جرى على خشبة المسرح العديد من التجديد والتشييد الهندسي والإبداعي بعد أن زودت الخشبة بالمؤثرات والتقنيات الصوتية والضوئية والستائر الآلية . واحتفظ المسرح بالكثير من تلك الأساسيات مثل صندوق الملقن (الكمبوشة) والكواليس والأضواء الخلفية والأمامية والبؤرية والدقات الثلاثة .

سبقت خشبة المسرح تلك بأزمان الفانوس السحري وشاشات السينما من مسطحة ومقعرة ودائرية وغيرها .

كذلك اتخذت السينما في البداية مادتها من المسرح ، ونقلت الصورة الحية من الخشبة إلى الشاشة . وبذلك نجد أن معظم الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية بدأت على خشبة المسرح قبل أن تظهر فيلماً سينمائيا والقليل من الأفلام تحول إلى عروض مسرحية .

ففي مصر وجاء المخرج وليد عوني وعكس الوضع إذ أعد مسرحية (صحراء شادي عبد السلام) المأخوذة من فيلم (المومياء) و(كرسي توت عنخ آمون والفلاح الفصيح)لشادي عبد السلام . ومن هنا جاءت فكرة هذا البحث . وظهرت الصعوبات في إيجاد أمثلة تطبيقية إلى أن اهتديت إلى تجارب أخرى غير تجربة وليد عوني مع الفارق في النتائج والتوظيف الدرامي لها مثل تجربة المخرج جلال الشرقاوي في إخراج مسرحية (قصة الحي الغربي) عن الفيلم الأمريكي (West Side Story) لروبرت وايز

وعلى الرغم من الفارق التكنولوجي الكبير بين المسرح والسينما في نشأتهما إلا أن المسرح في الغرب الآن مع التقدم التكنولوجي أتيحت له إمكانات لا بأس بها باستخدام تكنولوجيا تغيير المناظر والخدع والمؤثرات – كما في مسارح برودواي بأمريكا ، وكوفن

جاردن بلندن والكوميدي فرانسيز بباريس- لدرجة أنه قد يصعب التمييز بين العرض المسرحي والعرض السينمائي .

وقد قسم هذا الكتاب إلى ستة فصول ليتناول جماليات الإخراج والعلاقة بين السينما والمسرح والفرق بينهما ، بالإضافة إلى تطبيقات لعلم الجمال في الإخراج المسرحي وفي الإخراج السينمائي .

في المقدمة أوضح المؤلف فكرة شاملة عن الموضوع مبيناً النقاط الأساسية لمنهج البحث الذي سيتبعه مع الإشارة إلى الأعمال التي تناولها بالتحليل والمقارنة . من السينما إلى المسرح أو تلك الأعمال المسرحية المأخوذة عن أفلام سينمائية سابقة عليها زمنياً.

قدم الفصل الأول من هذا البحث للأسس الفلسفية للجماليات . وحيث أن علم الجمال هو الأساس في المعالجة الفنية في هذا البحث ؛ فكان لابد من التعرض لتاريخ الجماليات للتعرف على مفهوم الجمال في الفلسفات منذ الإغريق إلى عصرنا هذا ، لتوضيح أبعاد الجمال وكيفية قياسه ، وصولاً إلى جماليات العرض المسرحي وجماليات الفيلم السينمائي .

كما تناول البحث في الفصل الثاني تاريخ علاقة المسرح بالسينما في فترة نشاه السينما ، وكيف تأثر كل فن منهما بالآخر . ثم تناول الفروق الجوهرية بين المسرح والسينما ، وما يتميز به كل فن منهما عن الآخر . ثم تعرض للمونتاج وأثره في التقنيات السينمائية وما له من قدرة على خلق جماليات فن الفيلم .

وتناول الفصل الثالث بدايات الإخراج السينمائي للشكسبيريات المسرحية ، وأبرز عظمة النص الشكسبيري لدرجة أن كل أعمال شكسبير قد تم تناولها في عشرات بل مئات الأفلام السينمائية. كما تناول الفصل فيلم (مس جوليا) والأسس الجمالية في تكوين الصورة السينمائية، وكيف قدمته فرقة نمساوية في عرض مسرحي . وما أثبته هذا الفصل من تفوق الآلة السينمائية على المسرح لقدرة الفيلم على تصوير المشاهد الطبيعية في الحديقة والرقص مع العامة في الخارج ، وتوجيه زاوية الكاميرا في لقطات أبرزت قدرة الإبداع في هذا العمل أكثر من الإمكانات المتاحة لتقديمه على خشبة المسرح.

أما الفصل الرابع فقد حلل جماليات (ريا وسكينة) بين الفيلم الذي أخرجه صلاح أبو سيف ، والمسرحية التي أخرجها الريحاني أو التي أخرجها حسين كمال للفنانين

المتحدين . وأثبت هذا الفصل تفوق العرض المسرحي الذي قدم على خشبة المسرح في الثمانينات من إنتاج فرقة الفنانين المتحدين ؛ أثبت تفوقاً جمالياً ودرامياً في تقديمه للحدث بأسلوب تراجيكوميدي شامل . بينما قدم الفيلم السينمائي من إخراج صلاح أبو سيف (ريا وسكينة) في قالب ميلودرامي بحت ، توقف عند حدود الحادثة التاريخية مع بعض المبالغات . وهنا يثبت هذا الفصل تفوق المنصة على الشاشة .

وفي الفصل الخامس تناول البحث فيلم West Side Story بإخراج الأمريكي Robert Wise في السبعينيات وقام بتحليل جماليات الإخراج السينمائي وتقنيات التصوير وزواياه ، وقارنها بعرض (قصة الحي الغربي) بإخراج جلال الشرقاوي على المسرح . وما تضمنه العرض من جماليات تشخيصية . كما قارن البحث في هذا الفصل بين جماليات (مشهد التعارف ومشهد الشرفة) في النص الشكسبيري . وبين جماليات هذين المشهدين في فيلم (West Side Story) وفيلم (Shakespeare in love) وبين مسرحية (قصة الحي الغربي). لما وجده البحث من تقارب كبير بين هذه المشاهد . وقارن الفصل بين النهاية المأساوية للفيلم والنهاية التلفيقية القائمة على التزاوج بين الطبقات في المسرحية. وخلص الفصل إلى تفوق جماليات الشاشة على جماليات الخشبة.

أما الفصل السادس من هذا البحث فقد خُصص لبحث جماليات الفيلم السينمائي (المومياء) بإخراج شادي عبد السلام ، وما تضمنه من جماليات التصوير الجداري الفرعوني ، ودقة الإخراج في اختيار الأماكن الطبيعية ذات الأبعاد الجمالية الفائقة من المعابد والتماثيل والنيل . وحساسية الصورة وحركة الكاميرا . وكيف أعاد المخرج وليد عوني تقديم المومياء في تناول مسرحي على خشبة المسرح بلغة الجسد والسينوغرافيا ، مرتقياً بالعرض المسرحي إلى درجة عالية من الجودة من ناحية المنظور مع توظيف لبعض التقنيات المسرحية الحديثة مستخدماً خلفيات زمانية ومكانية معبرة في بساطة وجمال فائقين . ولقد أوضح البحث هدف فيلم المومياء من انتقاد التاريخ المخزي لقبيلة الحربات وسرقتها لتراث الفراعنة والعبث بها ، كما أوضح هدف المسرحية في استحضار صورة شادي عبد السلام نفسه في الأذهان بعد

مـونه . وتمجـيد دوره في الحفـاظ علـى الـتراث والحـضارة . وقـد أضـاف العرض المـسرحي شخـصيتي شـادي عبد السلام نفسه وشخصية الموت . لتشكلا صراع الحياة ممـثلة في شـادي . والموت ممثلاً في شخصية الموت . وعلى الرغم مما أبدعه المخرج وليد عونـي من جماليات في هذا التناول المسرحي. إلاّ أن الفيلم بإخراج شادي عبد السلام قد قدم جماليات على الشاشة فاقت ما قدمه وليد عوني على المسرح .

وفي الخاتمـة قـدم الـبحث ملخـصاً لكـل مـا جاء في الفصول الستة موضحاً أوجه التشابه والاخـتلاف بـين جمالـيات الأخـراج فـي المـسرح والـسينما . وكذلك تطور إمكانات كل منهما التطبيقية .

ورأى الـباحث أنــه علـى الـرغم مـن تفوق السينما تقنياً على المسرح في إخراج المشاهد الطبيعـية. ومواقف العنف من قتل وحرب وغيرها ، والتي لا يستطيع مخرج المسرح أن يتوصـل إلـيها ، إلاَ أن المـسرح بشخـصياته الـتي تنـبض بالحياة والروح المجسدة للمشاعر تفوق أي تأثير فوتوغرافي لأنها تخترق كل الحواجز لتصل إلى وجدان المتلقي وبـذلك يـتغلب الممـثل بحـضوره الحـي على الصورة . كما أن خشبة المسرح بدقاتـها الـثلاثة والـستارة التقليدية ستظل راسخة في أذهان المتفرجين في العالم لتسحر العين والأذن والقلب

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم : سورة الكهف آية (٣١)

ثانياً : المصادر العربية والمترجمة :

١) أرسطو، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية، ١٩٨٢.

٢) أريستوفانيس ، النساء في البرلمان ،ترجمة :د. لطفي عبد الوهاب ، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية١٩٩٦م.

٣) برتولد بريخت ، توراندوت ، سلسلة المسرح العالمي (١٤) ترجمة نبيل حفار ، بيروت دار الفارابي ١٩٨٦.

٤) بديع خيري ، مسرحية ريا وسكينة . تحقيق: عبد المنعم شميس ، مجلة المسرح المصري ، ع ٤٨ — نوفمبر ١٩٩٢م .

٥) بيتر شيفر ، رقصة الدم ، ترجمة شوقي فهيم ، سلسلة آفاق الترجمة ، القاهرة ، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ع٦٢ ،١٩٩٩م.

٦) بول فاليري ، فاوست كما أراه ، سلسلة مسرحيات عالية (٣) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م .

٧) سترندبرج ، مس جوليا ، ترجمة محمد توفيق مصطفى ، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت ، ١٩٧٠م.

٨) شادي عبد السلام ، سيناريو (فيلم يوم أن تحصى السنين أو المومياء) ، مجلة القاهرة، العدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦ عدد خاص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٩) شكسبير ، روميو وجوليت ، ت: مؤنس طه حسين ، مسرحيات شكسبير ، جامعة الدول العربية — الإدارة الثقافية — ط. دار المعارف بمصر .

١٠) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، بيروت ، دار عويدات ، ١٩٦٧م .

١١) فريزر ، الغصن الذهبي ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٢) محمود دياب ، ليالي الحصاد ، سلسلة مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٣) هنري برجسون . فلسفة الضحك ؛ ترجمة د. سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم ، القاهرة مكتبة الاسرة الهيئة العامة للكتاب .

١٤) هنري برجسون ، فلسفة الضحك ، ترجمة: د.سامي الدروبي ، القاهرة . مكتبة الأسرة ٢٠٠٢م .

ثالثاً : المعاجم والقواميس والموسوعات:

١) د.إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة،دار الشعب، ١٩٧١م .

٢) أحمد كامل مرسي ، د. مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي (مادة التوليف Montage) ٦٨٩ .القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .

٣) ر.ف.جونسن . موسوعة المصطلح النقدي (الجمالية) ط. ثانية ، ترجمة :د.عبد الواحد لؤلؤة. لبنان . بيروت ١٩٨٣م.

٤) د.عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج ١ بيروت – ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤م.

٥) د.كمال الدين عيد ، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ، الإسكندرية . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥.

٦) د.مجدي وهبة .معجم مصطلحات الأدب بيروت مكتبة لبنان ، ١٩٧٠م.

٧) منى البنداري ويعقوب وهبي ، دليل السينمائيين في مصر ، ط٢ ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة آفاق السينما ٢٨ ، ٢٠٠٣م .

٨) منير البعلبكي ، قاموس المورد ، ط ١٦، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٢م .

٩) الموسوعة الفلسفية ط٥ ، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين . ت: سمير كرم بيروت، دار الطليعة ،يناير ١٩٨٥م .

رابعاً : مصادر سمعية وبصرية : (عروض سينمائية ومسرحية)

١) د.أبو الحسن سلام ، شريط فيديو مسجل لعرض مسرحية يوليوس قيصر، فرقة الشرقية القومية المسرحية ، مسرح قصر ثقافة الزقازيق في أوائل أبريل ٢٠٠٥م.

٢) توفيق صالح ، فيلم يوميات نائب في الأرياف – عن قصة توفيق الحكيم ، شريط فيديو مسجّل للعرض– نقلاً عن التليفزيون المصري .

٣) جـلال الـشرقاوي ، مسرحية : قصة الحي الغربي ، إنتاج مسرح الفن ، القاهرة ، شريطا فيديو للعرض .
٤) جون مدين ، فيلم : شكسبير عاشقاً ، شريط فيديو.
٥) جيرهارد فيردكر ، عرض مسرحية (مس جوليا) ، على مسرح "شبيل راوم" بفيينا.
٦) حـسين كمـال ، مسرحية ريا وسكينة ، شريط فيديو مسجل للعرض ،فرقة الفنانين المتحدين، بطولة شادية ، سهير البابلي ، عبد المنعم مدبولي ، أحمد بدير .
٧) روبرت وايز ، فيلم قصة الحي الغربي ، إنتاج أمريكي . شريط فيديو
٨) شادي عبد السلام ، فيلم المومياء (يوم أن تحصى السنون) القاهرة ، وزارة الثقافة ، صندوق التنمية الثقافية ،
٩) صـلاح أبو سيف ، فيلم ريا وسكينة ، بطولة نجمة إبراهيم ، زوزو حمدي الحكيم، ١٩٥٣م
١٠) صـلاح الـسقا ، الليلة الكبيرة ،تأليف : صلاح جاهين ، ألحان : السيد مكاوي ، شريط فيديو للعرض مسجل من التليفزيون المصري .
١١) الصورة رقم (١) بردية بنجم للتحنيط .
١٢) علـي بدرخان ، فيلم (شفيقة ومتولي) أغاني صلاح جاهين ، ألحان كمال الطويل ، بطـولة سـعاد حـسني وأحمد مظهر وأحمد زكي ومحمود عبد العزيز وجميل راتب، وهو من إنتاج عام ١٩٧٨م.
١٣) فيلم مس جوليا ، إنتاج بريطاني ، شريط فيديو .
١٤) ولـيد عونـي ، شريط فيديو مسجل لعرض مسرحية صحراء شادي عبد السلام (رؤية أولى)، دار الأوبرا المصرية ، إخراج ورؤية تشكيلية راقصة لوليد عوني.
١٥) الباحث ، تحقيق مسجّل صوتياً مع المخرج والمصمم وليد عوني ،٢٤ يناير ٢٠٠٤م.

خامساً : المحاضرات :

١) د.أبـو الحـسن سـلاّم ، محاضـرات "جماليـات المـسرح" لطـلاب (موضـوع خاص) بالسنة التمهيدية للماجستير بقسمالمسرح بآداب الإسكندرية ، ٢٠٠٤م.
٢) ــــــــــــــــ ، محاضرات في جماليات المسرح لطلاب قسم المسرح – جامعة الإسكندرية – ف. أول ٢٠٠٣م

٣) زوسر مرزوق : التكوين في الفنون التشكيلية ، مذكرة محاضرات في الديكور المسرحي لطلاب الفرقة الثالثة بقسم المسرح بآداب الإسكندرية ، ١٩٨٩م.

٤) د.محمد زكي العشماوي ، محاضرات في النقد الأدبي للسنة الثالثة قسم اللغة العربية مادة الأدب والبلاغة .

سادساً : المراجع العربية والمترجمة :

١) د.إبراهيم حمادة ، من حصاد الدراما والنقد ، الهيئة المصريه العامة للكتاب . القاهرة، ١٩٨٧م .

٢) د.أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ط أولى .القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠٠٠م .

٣) ــــــــــــ ، الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ، ج٣ . ط٢. الإسكندريه دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٥م

٤) ــــــــــــ، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي . الإسكندرية . دار الوفاء . ٢٠٠٤م.

٥) ــــــــــــ، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص . الإسكندرية . دار الوفاء للنشر.٢٠٠٣م

٦) ــــــــــــ. جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية. الإسكندرية. سام سكرين ٢٠٠١

٧) ــــــــــــ. معمار النص ومعمار العرض المسرحي . ط٣ . مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٧م

٨) ــــــــــــ. مسرح الطفل(النظرية – النص – العرض).ط ٢ الإسكندرية . دار الوفاء، ٢٠٠٣م.

٩) أحمد زكي . عبقرية الإخراج المسرحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠) د.أحمد سخسوخ ، مقعد في محراب المسرح الأوروبي المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣م .

١١) د أحمد عتمان ، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين . القاهرة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م .

١٢) إرنست فيشر، ضرورة الفن ، القاهرة ، سلسلة مكتبة الأسرة القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
١٣) د.أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، أعلامها ومذاهبها ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، الأعمال الفكرية ، ٢٠٠٢م .
١٤) د.أوفسيانيكوف وآخرون ، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ترجمة: جلال الماشطة، بيروت، دار الفارابي ١٩٨١.
١٥) إيجيل تورنكفيست ، الدراما خارج المسرح ، ت: سومية مظلوم ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٤) ٢٠٠٢.
١٦) توفيق الحكيم ، سجن العمر ، القاهرة ، مطبعة الآداب ومكتبتها بدرب الجماميز ١٩٦٤م.
١٧) د.تيسير جمعة ، " من وراء الكاميرا " (الأنثروبولوجيا المرئية والاستشراق والولع بمصر في مرحلة ما بعد الاستعمار) بحث في حلقة دراسية بجامعة مانهاتن Manhattan، الولايات المتحدة الأمريكية خريف ١٩٩٩م.
١٨) جان برتلمي ، مبادئ علم الجمال ، ترجمة: د.كمال عبد العزيز ، القاهرة ، دار نهضة مصر.
١٩) زيجمونت هبنر ، جماليات فن الإخراج المسرحي ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثاني ١٩٩٢م.
٢٠) سامي اسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن ، سلسلة كتابات نقدية (٨٠) ، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨م
٢١) سمير فريد، شكسبير كاتب السينما، تقديم: د.نهاد صليحة، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.
٢٢) سيد فيلد ، السيناريو ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩م.
٢٣) د.كمال الدين عيد، فلسفة الأدب والفن ،بغداد، الموسوعة الصغيرة ،وزارة الثقافة .
٢٤) د.كمال عيد تاريخ تطور فنية المسرح ، ط١، القاهرة ، سان بيتر للطباعة، مارس، ٢٠٠٢م.
٢٥) ـــــــــــــ ، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، منشورات دار الجاحظ للنشر ،حزيران ، ١٩٨٠م.

٢٦) ـــــــــــ ،علم الجمال المسرحي الموسوعة الصغيرة (٣٤٩)،العراق، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام دار الشؤون الثقافية. ط١٩٩٠،١٩٩٠م.
٢٧) ـــــــــــ ، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ، ج١ ، القاهرة سان بيتر للطباعة،٢٠٠٢م .
٢٨) مارفن كارلسون ، فن الأداء — مقدمة نقدية — ترجمة : د.منى سلام ، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي٢٠٠٠ م .
٢٩) ميشيل سان دينيس . مسرح إعادة اكتشاف الأسلوب ، ترجمة : د.سحر فراج (مهرجان القاهرة الدولي السابع عشر للمسرح التجريبي) ، ٢٠٠٥م.
٣٠) د نبيل راغب . (السينما البريطانية) . مئوية السينما العالمية ، القاهرة . المجلس الأعلى للثقافة د/ت .
٣١) هايز جوردون H.Gordon . التمثيل والأداء المسرحي . ترجمة: د. محمد سيد . القاهرة، وزارة الثقافة ، أكاديمية الفنون . مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩م.

سابعاً: الدوريات :

١) أحمد رأفت بهجت . "أضواء على الشكسبيريات السينمائية من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٧٠م" (الفنون) المجلد الأول ، العدد الثاني ، ربيع ١٩٧١م.
٢) إسماعيل البنهاوي ، "مشهد من الجسر بين المسرحية والفيلم " . (الثقافة) ٧/٧/ ١٩٦٤م القاهرة .
٣) امير سلامة " ريا وسكينة " (المسرح) ع١٥ ، السنة الثانية ، أكتوبر — نوفمبر ١٩٨٢م القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤) د.اميرة حلمي مطر ، "هيجل وفلسفة الجمال" ، (الفكر المعاصر) ع ٦٧—سبتمبر ١٩٧٠م القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٥) جوزيف ماسكلي " في تكوين الصورة السينمائية "بعض المبادئ الأساسية " ، ترجمة . هاشم النحاس (فنون) المجلد الأول ، العدد الأول شتاء ١٩٧١م القاهرة .
٦) حسين بهجت ، " مخرج مسرحي يحول النغمات إلى صور " (جريدة القاهرة) ع ١٩٩ . السنة الرابعة. تحقيق مع وليد عوني في يوم الثلاثاء ٢ / ٢ / ٢٠٠٤م .

٧) روي هس ؛ نورمان سيلفرشتين "فن التصوير السينمائي – أسلوب ووجهة نظر " ترجمة: حسن حسين شكري ، مجلة (القاهرة) ع الثاني والأربعون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الثلاثاء ١٩نوفمبر ١٩٨٥م.
٨) سامي السلاموني،"أسطورة الفيلم الأول" مجلة (القاهرة) ع١٥٩ ، نفسه ، ص ١٢٣
٩) ــــــــــــــــــــ، مجلة الإذاعة والتليفزيون المصرية، ع ١٠/١٨ ، ١٩٨٦م.
١٠) سعد أردش " العرض المسرحي بين التأليف والإخراج" (فصول) مج ٣ ع ٢ أبريل مايو يونيو ١٩٨٢م .
١١) سمير سرحان ، " المسرح أم السينما؟ " ، (المسرح) ع ٣٨ ، فبراير ، ١٩٦٧م.
١٢) عبد المنعم شميس، " نجيب الريحاني قدم مسرحية ريا وسكينة " ، (المسرح) العدد ٤٨ – نوفمبر ١٩٩٢م القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٣) فيولا شفيق " البحث عن الهوية " (مجلة القاهرة) ع (١٥٩) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فبراير ١٩٩٦م.
١٤) محمد إبراهيم عادل ، " المومياء بين التشكيل والتجسيد " ، مجلة (القاهرة) العدد ١٥٩– عدد خاص عن شادي عبد السلام .
١٥) محمود مبروك ، "النحت المصري القديم وتصميم الأزياء عند شادي (مجلة القاهرة) العدد ١٥٩– عدد خاص عن شادي عبد السلام.
١٦) يوسف الشاروني ، " القصة السينمائية ، وسائل الاتصال والأشكال الأدبية " ، مجلة (القاهرة) ، العدد الرابع والثلاثون، الثلاثاء ٢٤ سبتمبر١٩٨٥.

ثامناً : المصادر بلغات أجنبية :

١-Boileau Nicolas, A klasszicizmus, ١٩٦٧.
٢-Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai A.B.C, Kossuth Könykiadó, Budapest, ١٩٧٨.
٣-Csibra István & Szerdhelyi István, Esztétikai Alapfogalmok, Tankönykiadó, ١٩٧٨.
٤-Ervin Rozsanyai, Esztétikai Viszonyok, In: Esztétikai kis lexikon, Kossuth Könyvkiadó, ١٩٧٢.
٥-Lukács György : Az Esztétikum Sajátossága, Budpest, ١٩٦٥.

٦-William Shakespeare , The Leopold Shakespeare, The Poet's Works in Chronological Order, Cassell and Company, London, Paris and Melbourne, ١٨٩٦.

تاسعاً : المراجع بلغات أجنبية :

١. A.F.Loszev& V.P.Sesztakov, Az Esztétikai Kategóriák Története, Gondolat, ١٩٨٢.

٢. Anthony Burgess, English Literature, Longman Group Limited, London, ١٩٧٤.

٣. Balogh J. : Képi Megismerés És Világnézet, ١٩٦٩.

٤. Berekes Ildiko, Filmkörkép, I , In: Filmismerte Tõk Antológiája. Amagyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és Népmüvelési Propaganda Iroda, ١٩٧٤.

٥. Carlo Lizzani, Az Olasz Film Története. Budapest, ١٩٦٠.

٦. Castiglione László, Az Ókori Nagyjai, ١٩٨٢.

٧. F. Nagy : Esztétikai Értékitélet, Nyelv És Komikum, Magyar, ١٩٧٠.

٨. Francis Hutcheson, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, ١٩٧٠.

٩. Graham Allen, Intertextuality, the new critical idiom, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, ٢٠٠٠.

Gregor-Patalas, A film Világtörténete, Gondolat, Bp. ١٩٦٦.

١١. Gwido Aristarco, Il Cinema Italiano Dopoguerra, Italia, ١٩٤٩.

١٢. ____________, Il Colore nel film, Italia, ١٩٤٩.

١٣. H. Copli, Dégradation D'un art: Le Montage (Cahiers Du Cinéma), ١٩٥٦.

١٤. Heller . Á : A Reneszánsz Ember, ١٩٦٧.

١٥. J. Ashmore, Santayana. Art and Aesthetics, ١٩٦٦.

١٦. J.L.Godard, Montage, Mon Beau Souci.

١٧. Kelecsényi László , A Francia Filmművészet Az Új Hullámtól Napjainkig, Budapest, ١٩٧٤.

١٨. ____________, Film Körkép. I. Filmbarátok Kiskönyvtára (١٠), Budapest, ١٩٧٤.

١٩. Kispéter Miklós, A Gyõzelmes Film, A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

٢٠. Lev Tolstoy, What is Art, (١٨٩٦) translated in ١٩٠٥

٢١. M. Schlappner, Az Érzelmek Eroziója. Io. Mü, ١٩٧٤.

٢٢. Michaelangelo Antonioni, Az Érzelmek Betegsége, I , ١٩٧٤.

٢٣. Nemes Károly, A Nyngati Filmmüvészet Konfliktusa, Kossuth kōnyvkiadó, Budapest, ١٩٧١.

٢٤. ________________, A Film Tōrténet Alapjai, ١٩٨٠.

٢٥. Nemeskürty István, A Filmmüvészet Új Útiai, Magvető Kōnyvkiadó, Budapest,١٩٨٦.

٢٦. ____________________, A Filmmüvészet Nagykor'usága. Bp. Gondolat, ١٩٦٦.

٢٧. René Clair, Cinéma D'hier, Cinéma D'aujourd' Hui, Éditions Gallimard, ١٩٧٠.

٢٨. Viktor Slovszkij, Eizenstein ١٩٧٣. Hungarian Translation by Soproni András, ١٩٧٧.

٢٩. W. E. Arnett. Santayana and the sense of beauty, ١٩٥٧.

عاشراً : الدوريات بلغات أجنبية :

١. B'Iró Yvett. Film Kultúra Magazine, ٥/١٩٧٥, A Film Második Forradalma, ١٩٧٥.

٢. David Hume : A symposium Magazine.

٣. Lakatos András. Filmkultúra Magazine, ٣/١٩٧٩, Ballada A Lázadásról, Richardson: Ned Lelly,

٤. Létya Vera, Tony Richardson, Filmkultura, ٤ , ١٩٦٧.

٥. Nagy Petér , A Nagy Bacsim , Filmvilág Magazine, ١٩٥٩.

٦. Nemes Károly , Egycsepp méz, The taste of honey, Munka, Feb, ١٩٦٣.

Abstract

The thesis divided into six chapters including the introduction and the conclusion which contained the results of the research.
In The Introduction: presented the idea of the research declared the main points of the methodology used in this thesis which focuses on the difference between the nature of cinema aesthetics and theater aesthetics, and the difference between the two fields from each other. The researcher also presented some examples of films and performances he discussed, as (Desert of Shady Abd El-Salam) which based on (The Mummy) Film of Shady Abd El-Salam, West Side Story of Galal El-Sharkawy which based on the movie of Robert Wise, the Austrian performance of Miss Julie, which based on the English film (Miss Julie), and (Riya and Sekena) Performance which based on The Film with the same title.
The research also declared the attention of the international cinema directors of the international theatrical performances, and the creative work they brought by reform the film into a theatrical performance.
In Chapter One: The philosophical bases of arts aesthetics
The research discussed the following subjects: (Historic background of the aesthetic ideas, aesthetic activity, born of the aestheticism, aesthetic variety between tragedy and comedy according to Ingarden's theory to measure the aesthetics, the aesthetic education, and resources of the aesthetic image)
The chapter produced some results as: the aesthetic thoughts began very long time ago, it came out from the philosophy, and the Greek defined the meaning of aestheticism which stands on Perception and Apperception. The chapter concluded the methodology of the aestheticism that raised by Alexander Gottlieb Baumgarten who defined the term and discussed its evaluation, variety, consideration and efficiency as the following:
The aestheticism in arts fulfills perceptive and apperceptive when the in theater and cinema reaches the central point, which appears in the art only when containing the following elements: Approval, positivity, constructivism.
In Chapter Two: The arts of dialogue and camera languages
(Presented analytic comparison of the relation between theater and cinema focusing on the development of each of them starting from The Italic Realism in cinema, Nouvelle Vague in France, Free Cinema in England, Cinema Aestheticism, the influence of montage

on the cinema technique, and the exchanged influences between cinema and theater). The chapter produced the following results: the film does not initially complete except it has been built on serious sequence of pictures. These differences appeared in the non logical following sequence of the pictures in the film, in the limited location in theater and the limitless of the location in cinema, the utilization of location in each of them, with priority to the theater in the feature of presence and live contact with the audience. The roll of the montage in building the aesthetics of the film which gives the cinema more features than given to the theater. The influence of the cinematic montage appears in the experimental theater performances around the world. The echo of life reverbs in each of the theatrical and cinematic expresses pushed by the power of the cultural human history. Although the difference of the basic elements between the cinema and the theater, but they gather together pushed by technology. But the film fulfills all the demands of the contemporary humanity because it utilizes artistic mechanism and techniques the theater has no ability to reach it.
The table of Egil Tornqvist compared between the cinematic medium and the theatrical medium, discovering the specifications of location, struggle, space and time.
In Chapter Three: The Aesthetics of the cinematic and theatrical picture between the express and the explain
This chapter focuses on the creativity of direction between theater and cinema, the beginnings of cinematic direction of plays, Shakespeare in non-verbal and verbal cinema. It also declared the greatness of The Shakespearian Text as it inspired hundreds of films. Also the chapter focuses on the aesthetics of the cinematic shot between the expression and the medium (Camera), and it presented the aesthetic bases when building the cinematic picture. The chapter brought some results: The ideas shown in cinema through shots, while the pictures appear in a non-logical sequence, the ideas appear on the stage by through the characters. By studying the theatrical and cinematic samples applied in this chapter it concluded the value of (freedom) in the artistic production, where many shots the cinema director selects the best of it to use, but there is no correlative correspondent to this free process in the theatrical director's work, so when the first performance appears it belongs to the actor and the audience.
The two direction experiments of (Miss Julie) concluded different dramatic and aesthetic influences from the text by Strindberg, and

they also brought different effect from each other, where the cinema and the theater added new aesthetics different from those in the original text through mixed directing styles.
This chapter proofed the superiority of cinema on theater, because of the ability of the cinema to capture the natural scenes in the garden and the dance with the servants outside the palace, and directing the camera angel to capture wonderful shots showed the power of creation in this film more than the facilities available to produce it on stage.
In Chapter Four: The theory of pain and happiness in (Riya and Sekena) production on stage and cinema:
The study partook of the term (Trage-comedy), and the aesthetics of comparative watching between two theatrical performances and a film, and it presented the following results:
The three productions focused on poorness and ignorance phenomena, and the contradiction between the function and the dramatic interaction of the one character between the two texts and performances of them and the cinematic script of it.
The direction in El-Fannanin El-Motahedin's performance is aesthetically superior on El-Rehany's and on the film by Abo Seif, because the director depended on artistic forms, variety of dances. Also the bases of aesthetic making in tragedy and comedy were compatible with Ingarden's Theory to measure the aesthetics.
In Chapter Five: The theory of pain and happiness in (West Side Story) production on stage and cinema:
In this chapter the research studied the film West Side Story by Robert Wise in the ٧٠th. And analyzed the aesthetics of film direction and the techniques of picturing, and compared it with West Side Story production by Galal El-Sharkawy on stage, concerning the aesthetic characteristic trait. The sudy also compared between the aesthetics in (the introducing and the balcony scenes) in the Shakespearian text, and between the aesthetics in these scenes in the (West Side Story) film and (Shakespeare in love) film, and between (West Side Story) on stage by El-Sharkawy, for what the researcher found of close similarity between these scenes. The study also compared between the tragic final of the movie and the fake final of the play that rose on gathering between classes in the society. And chapter proofed that the camera developed from a communicating neutral medium carrying the picture to an interactive element in the action. Also the aesthetic expression of the characters (caricatured)

according to Ingarden's Theory to measure the aesthetics in comedy through: irony- despite - burlesquing verbal and non-verbal). The absence of thinking, as an element, necessary to fulfill the aesthetic effect in tragedy: (The balcony scene between Tony and Maria). The researcher concluded the superiority of the cinema on the stage.

In Chapter Six: "The Mummy" book of dramatic and aesthetic choreography in cinema and theater:

The study particularized this chapter to the aesthetics of the (Mummy) movie by Shady Abd El-Salam, and what included of pharaohs wall paintings, and the accuracy of direction in allocating the natural locations with aesthetic views like The River Nile, and the sensitivity of picture and camera movement.

And how did Walid Awni reproduced The Mummy in a performance on stage, and how did he developed the theatrical performance to a high level of quality, with utilization of many theatrical advanced technologies using backgrounds referring to time and place. The research declared the target of (The Mummy) Film which is shaming the shameful history of El-Horabat Clan which rubs the great heritage of Pharaohs and damaging it. And it also declared the purpose of the theatrical performance of The Mummy which is bring back the image of Shady Abd El-Salam in mind after his death, and glorifying his roll in saving the civilization and the heritage.

The theatrical performance of The Mummy added the Character Shady Abd El-Salam and the Death Character.

Although what Walid Awni produced from aesthetics on stage, but the film by Shady Abd El-Salam presented superior aesthetics than of Walid's.

In Conclusion: The research presented summery to all the six chapters, focused on the accurate and smart comparison of similarity and differences between theater and cinema, and the development of each of them.

The research proofed although the current result of superiority of the cinema on theater in directing the natural scenes, which are hard to the theater director to perform it on stage, but the theater with its live character overtake any cinematic techniques.

فهرســــت المحتـويــــات

الموضــــــوع	الصفحة

الفصل الثالث :

الفصل الرابع :

الفصل الخامس:

نظرية البهجة والألم في عرض (قصة الحي الغربي)


Bibliotheca Alexandrina
07562217